SORIN VASILESCU

ARHITECTURA GERMANIEI NAZISTE



cărțile arhitext 04

SORIN VASILESCU

ARHITECTURA GERMANIEI NAZISTE

EDITURA FUNDAȚIEI ARHITEXT DESIGN
BUCUREȘTI, 2012

DATELE EDIȚIEI:

Autor: **Sorin Vasilescu**
Coordonator colecție și editor: **Arpad Zachi**
Coordonator volum și redactor: **Andreea Livia Ivanovici**
Tehnoredactare: **Ionuț Butu**
Corectori: **Andreea Livia Ivanovici, Elena Smeianu, Ionuț Butu**
Design: **Faber Studio** (Dinu Dumbrăvician, Ioan Olteanu, Magda Radu)
Tipărit de: **Exclus Prod**

Colecția «Cărțile Arhitext»

Fundația Arhitext design
Str. Academiei nr. 18–20, Sector 1, București, România
Tel.: 40(21)311.10.12
e-mail: arhitext_redactie@b.astral.ro
www.arhitext.com

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național.

Cartea a apărut cu sprijinul Ordinului Arhitecților din România prin finanțare din timbrul arhitecturii

ORDINUL ARHITECȚILOR DIN ROMÂNIA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
VASILESCU, SORIN
Arhitectura Germaniei Naziste / Sorin Vasilescu ; coord.: Arpad Zachi; coord. vol.: Andreea Livia Ivanovici. – București: Editura Fundației Arhitext Design, 2012
Bibliogr.
ISBN 978-606-92734-5-6
I. Zachi, Arpad (coord.)
II. Ivanovici, Andreea Livia (coord.)
94(430)

Cuprins

Studenților mei

CURRICULUM VITAE SORIN VASILESCU

Data nașterii: 20 iulie 1947

Studii: Institutul de Arhitectură «Ion Mincu» – București

Titluri științifice: arhitect, profesor universitar, doctor în arhitectură, membru al Uniunii Arhitecților din România, membru al Asociației Oamenilor de Știință din România, membru al Centrului de Studii Palladiene de la Vicenza, membru al AEEA (Asociația Europeană pentru Învățământul de Arhitectură), profesor invitat la Facultățile de Arhitectură din Strasbourg, Liège, Chișinău, Milano și Torino.

Funcții: Profesor universitar, titularul cursurilor de Istoria Arhitecturii Moderne și Contemporane, Comunicări vizuale, Arhitectura spațiului interior, Istoria artelor vizuale, Stiluri. Director al Școlii de Înalte Studii a Universității de Arhitectură și Urbanism «Ion Mincu» (2004–2008). Membru al Senatului Institutului, coordonator și îndrumător al proiectelor de an, de diplomă, al examenelor de licență, conducător de doctorate. Președinte al ICOMOS – Consiliul Internațional al Monumentelor – Comitetul național român (2002–2006), Președinte al Fundației Giulio Magni (din 2008).

Cursuri postuniversitare:
Cursuri de reciclare din cadrul Institutului de Arhitectură «Ion Mincu»; cursuri postuniversitare (1983–1984), conform diplomei Ministerului Învățământului, seria C. nr. 2926 din 1984; participant și diplomat al cursurilor internaționale de arhitectură și studii «Andrea Palladio», Vicenza, 1988, 1990; doctorat în Arhitectură – București, 1991–1994.

Lucrări realizate:
1. 1973–1977, ca arhitect la Antrepriza Română de Construcții (ARCOM – București), în cadrul biroului de proiectare, a fost autor, coautor, colaborator sau coordonator la următoarelor proiecte: vilă la Tripoli / Liban; Banca *Manufacturers Hannover Trust* din București (lucrare premiată de Uniunea Arhitecților); moschee în cadrul Complexului spitalului de neurologie din Bengazi (Libia); coordonare la realizarea Clinicii de urologie din Praga; coordonare la fațadele Palatului Parlamentului din Khartoum (Sudan); vilă în stil românesc lângă Paris; hotel la Marea Nordului – Travemünde (RFG); complexe de locuințe la Tripoli (Libia); coordonare la execuția pavilionului administrativ al firmei Renk S.A.; locuințe prefabricate pentru organizările de șantier în străinătate; studii de conteinerizare navală și ambalare a produselor industriale; realizarea, în 1977, a unui proiect industrial pentru IPSCAIA (lucrare premiată de către Ministerul Industriei Alimentare).

2. din 1978 – în cadrul Institutului de Arhitectură «Ion Mincu», a fost autor al următoarelor lucrări: realizarea proiectului de design pentru Dacia 1310, (contract 8 / 1978 cu Uzinele de autoturisme Pitești), prototipul a fost expus la Pavilionul de Expoziții; design pentru Compactorul vibrator *CVA 10* (contract cu INCERC – București), prototipul a fost expus la Pavilionul de Expoziții; 1979 – realizarea designului pentru scule și instrumente pentru construcții (contract cu IPE Timișoara); design pentru regulatoare și programatoare electrice de tensiune (contract cu IPE Ploiești); 1980 – contract de mobilier urban și colaborare pentru realizarea unui catalog cu IPCT; 1981 – contract de mobilier urban cu IPJ Constanța; 1981–1984 – realizarea de spații expoziționale la Craiova, București, Cluj, Târgu Mureș; 1982 – contracte de design cu Electroputere Craiova pentru remodelarea locomotivelor Diesel electrice și elaborarea designului pentru *Rame lineare de transport*; 1983 – contracte de grafică publicitară cu Ministerul Comerțului Interior; 1984 – design de computere și mobilier pentru tehnică de calcul (contract cu ITCI – București), proiecte expuse la Moscova; 1985 – contracte cu Primăria Capitalei, de mobilier urban și reamenajări urbane; 1986 – contract cu IPJ Prahova de inventariere de monumente de arhitectură în București; realizarea expoziției de arhitectură *Kisho Kurokawa*, București; membru al juriului Salonului de design *Salonul luminii* de la Sala Dalles; 1987 – realizarea proiectului de reamenajare a *Casei Catargi* ca sediu în București al firmei Rom-Team Xerox; realizarea unui spațiu expozițional la Târgu Mureș; 1988 – spațiu expozițional și un ciclu de conferințe în cadrul unui contract de reciclare cu Electrocontact Botoșani; 1992 – realizarea unui spațiu expozițional la Galeriile Graziussi, Veneția; 1994 – membru în juriul Ministerului Transporturilor, pentru avizarea concursului de design al noului tramvai românesc; 1997 – spațiu expozițional la Veneția; biserică ortodoxă la Techirghiol (proiect); 1998 – spațiu expozițional *Leopardi* la U.A.U.I.M., București; mănăstire ortodoxă românească la Ierichon, Israel; 1999 – sistematizare și reamenajare a complexului ortodox *Sf. Maria* din Bethleem, Israel; 2000 – două vile la Băneasa; catedrala ortodoxă la Ploiești (ofertă); 2002 – restructurare sediul Jockey Club – București; 2003 – Institut Politehnic la Hebron – Palestina (în execuție); 2004 – Monument la Reprezentanța Bisericii Ortodoxe Române din Ierusalim, Israel; 2008 – Biserică la Basarabi (ofertă).

Listă de lucrări 1972–1989:
1972 – Metode moderne de cercetare în arhitectură; 1973 – participarea la Seminarul Național de etnografie și folclor de la Oradea cu lucrarea *Rurbanizarea* (premiată);
După 1973 – prezentarea unui eseu și expoziție de Artă Cinetică la U.A.; în cadrul colaborărilor Institutului de Arhitectură cu

Sorin Vasilescu

Institutele de cultură italiană și germană din București a conferențiat și a organizat numeroase expoziții, cum au fost: *Florența – arhitectură și urbanism; Palladio 1980; Omagiu lui Michelangelo* etc.
Din 1980 – conferențiază pe teme profesionale la Uniunea Arhitecților din București, la filialele U.A. din țară, precum și la Institutul Italian de Cultură din București și la Institutul de cultură al R.F. Germană *Goethe Institut*; realizarea la Biblioteca Centrală Universitară a unei expoziții de *Arhitectură-Design-Creativitate* și a unei conferințe pe această temă; participant cu lucrări științifice la Sesiunile mixte științifice ale CCSITAC;
Din 1984 – ține cursuri de reciclare personalului Patriarhiei Române; 1986 – participant cu o lucrare la *Simpozionul Național de Design* de la Timișoara; 1986–1988 – participant la *Simpozioanele de Arhitectură* de la Călărași; 1986 – conferințe privind arhitectura japoneză și opera arhitectului Kisho Kurokawa; 1986– Participare la *Bienala Mondială de Arhitectură* de la Sofia; 1986 – conferențiază la Universitatea Cultural-Științifică – București, ca titular al cursului de Istoria Arhitecturii Românești și Universale; 1989 – coautor la lucrarea: *Studiu privind dezvoltarea în perspectivă a cercetărilor științifice fundamentale din domeniul arhitecturii* (IPCT).

Listă de lucrări după 1989:

Cărți:
1993 – *Istoria arhitecturii moderne*, Ed. I.A.I.M., Bu curești;
1994 – *Arhitectura totalitară*, Ed. I.A.I.M., București;
1995 – *Dicționar al Arhitecților Moderni*, Ed. I.A.I.M., 3 volume, București;
2001 – *History of Modern Architecture*, Ed. Hebron University, Hebron; *Dizionario dell'architettura del XX secolo* (*voci romene*), Ed. Umberto Allemandi & Co, Torino;
2005 – *Note pentru o istorie a arhitecturii – Art Nouveau în România*, Ed. Ramuri, București;
2008 – *Arhitectura Romei imperiale*, Ed. Sinorom, București; *Tropaeum Traiani*, Ed. Sinorom, București; *Art Nouveau în România*, Ed. Sinorom, București;
2011 – *Arhitectura Italiei Fasciste*, Ed. Fundației Arhitext design, București.

Articole:
1990 – «Etat de l'architecture après 20 ans de dictature, École d'architecture de Strasbourg», Strasbourg;
1992 – «Architettura romena ortodossa», în *Architettura e spazio sacro nella modernité*, Edizione Segesta, Milano; *Lo spazio bizantino*, Ed. Bienala de la Veneția;
1994 – «Arhitectura stalinistă», *Cotidianul*, București; «Michelucci», *Cotidianul*, București;
1995 – «Neototalitarismul în arhitectura României», în *Architektura*, nr. 3, Ed. Marchi, Moscova; «Sorte della citté», *Politecnico di Milano*, Facolté di Architettura, Milano;
1996 – «Excurs despre fotografie», în *Curierul Diplomatic*, București;
2001–2005 – «Despre arhitectură», 100 de articole în *Tribuna Construcțiilor*, București;
2005 – «Art Nouveau în România», *Catalogul Bienalei UIA*, Istanbul.

Publicații:
1993–1998 – *Simetria, caiete de artă și arhitectură*, vol. 1, 2, 3, 4, 5, 6, Ed. I.A.I.M., București;
1995–1996 – «Arhitectura totalitară», în *Arhivele totalitarismului*, nr. 3, 4, 5, București;
1998 – *Arhitectura Japoneză*, Ed. Copy Plus s.r.l., Târgu Mureș; «Michelangelo poet» (nr. 3), *Simetria*, Ed. I.A.I.M., București;
1999 – «Michelangelo pictor și sculptor» (nr. 4), *Simetria*, Ed. I.A.I.M., București;
2000 – «Michelangelo arhitect» (nr. 5), *Simetria*, Ed. I.A.I.M., București;
2002 – *Arhitectul Petre Antonescu*, Ed. U.A.U.I.M., București;
2004 – *Appunti per una soria dell'architettura moderna in Romania*, Ed. Ragionpolitica, Genova – *http://www.ragionpolitica it/testo. 2047html*; *L'architettura romena del dopo Guerra. Il ritorno all'ordine nell'era di Stalin*, Ed. Ragionpolitica, Genova – *http://www.ragionpolitica.it/testo.2058.html*; *Il delirio totalitario: la citté cancellata*, Ed. Ragionpolitica, Genova – *http://www.ragionpolitica.it/testo.2087.html*;
2008 – *Arhitectura Romei Imperiale*, Ed. Sinorom, București; *Art Nouveau*, Ed. Sinorom, București; *Tropaeum Traiani*, Ed. Sinorom, București.

Conferințe:
Etat de l'architecture après 20 ans de dictature, École d'architecture de Strasbourg, 1990;
L'École d'architecture de Bucarest, École d'architecture de Strasbourg, 1990;
Storia dell'architettura moderna in Italia – I. Premise, *II. Architettura razionalista*, *III. Architettura contemporanea*, Institutul Italian de Cultură, București, 1991;
Curs de Istoria Arhitecturii Moderne (12 cursuri), Facultatea de Arhitectură din Chișinău;
I monasteri romeni, Institutul de Cultură Umanistă din Veneția, 1992;
Architettura romena, Ateneul Venețian; Institutul Român de Cultură Umanistă, Veneția, 1992;
Rolul personalității în arhitectura totalitară, Facultatea de Arhitectură Marchi,, Moscova 1994;
Soarta orașului București, Institutul de Construcții, Moscova, 1994;
Architectures totalitaires, Art Nouveau en Roumanie, Architecture roumaine, Les monasteries moldaves, Institut Saint-Luc din Liège, 1994;
Sort de la ville, Facultatea de Arhitectură, Bruxelles și Tournay, 1994;

Europa, piețe celebre, I.A.I.M., sub egida Comisiei Europene, București, 1995;
Despre Lumină și Spațiu, la Club A, cu Pierre von Meiss, București;
Arhitectura modernă în România, Politecnico di Milano, Facolté d'architettura, 1996 și la Durango, (Spania), 2004;
Totalitarismo e totalitarismi, Politecnico di Torino, Facolté d'architettura, 1996;
Architettura romena ortodossa, Accademia di Romania, Roma, 1996;
Spazi bizantini, Institutul Român de Cultură Umanistă, Veneția, 1996;
Sorte de la Citté, Ordinul Arhitecților, Udine, Italia, 1996;
Art Nouveau în România, Seminarul Internațional de la Keckcemeth, Ungaria, 1997;
Arhitectura post-totalitară, Simpozionul de la Sinaia, 1998;
Istoria arhitecturii moderne în România, Universitatea Cultural Științifică, București, 1998;
Arhitectura modernă japoneză, *Arhitectura lui Kisho Kurokawa*, *Introducere în arhitectura modernă*, în cadrul Simpozionului *Arhitectura modernă japoneză*, Târgu Mureș, 1998;
Istoria arhitecturii în România, Universitatea Cultural Științifică, București, 1999;
Gli anni trenta: Modelli europei nell'architettura romena, Facultatea de Arhitectură, Genova, 2001;
Arhitectul Petre Antonescu, Accademia di Romania, Roma, 2002;
Arhitectura postbelică în România, la Hebron, Palestina, 2004;
Interferențe între arhitectura italiană și română în anii '30, Institutul Italia de Cultură, București, 2005;
Brâncuși, Universitatea «Mimar Sinan», Istanbul, 2006; Palatul Primăriei, Strasbourg, 2007; Ministerul de Externe, București, 2007;
Arhitectura totalitară, Paris, 2006;
Art Nouveau în România, Palazzo Correr, Veneția, 2007; Palatul Consiliului Europei, Strasbourg, 2007; Centrul Francofoniei, Dakar, Senegal, 2007; Amman, Iordania, 2007; Cairo, 2008; Muzeul de Artă Modernă, Tunis, Tunisia, 2008; Consulatul român din Montreal, Canada, 2008; Universitatea Laval, Quebec, Canada, 2008; Neuchâtel, Elveția, 2008; Mãe d'Água, Lisabona, 2009; Palatul Națiunilor, Geneva, 2010;
Tropaeum Traiani, World Trade Center, București, 2007; Congresul mondial de arheologie clasică, Palatul FAO, Roma, 2008; Accademia di Romania, Roma, 2008;
Arhitectura în România totalitară, congresul Arhitecților și inginerilor din Palestina, Bethlehem, 2009;
Fortificații antice în România, Master româno-spaniol, Spania, 2009;
Architecture en Roumanie et la destinée d'une ville, Palais des Expositions, Paris, 2010;
Latinitate și arhitectură în România, Palatul de Expoziții, Geneva, 2010; sala Diamant, Bruxelles, 2010.

Expoziții:
7 arhitecți români la Veneția, Galeriile *Graziussi*, Veneția, 1992;
Expoziție de proiecte, Facultatea de Arhitectură din Chișinău, 1993;
Expoziție de proiecte, Istituto Technico Statale per Geometri *G.G. Marinoni* din Udine, 1996;
Expoziție de proiecte, Institutul Român de Cultură Umanistă, Palazzo Correr, Veneția, 1997;
Bicentenarul nașterii lui Giacomo Leopardi, I.A.I.M., București, 1998;
Soarta orașului București, Facultatea de Arhitectură din Genova, Italia, 2001;
Opera arhitectului Petre Antonescu, Accademia di Romania, Valle Giulia, Roma, 2002; Primăria din Ramallah, Palestina, Centrul Cultural Român din Tel Aviv, Israel, Universitatea Politehnică, Hebron, Palestina, 2004;
Arhitectura în România, Durango, (Spania), 2004;
Art Nouveau in Romania, Bienala de Arhitectură de la Istanbul, Turcia; Sfânta Sofia-Constantinopol, Istanbul, Turcia; Națiunile Unite, New York; Ministerul de Externe, Ankara, Turcia, 2005; Palatul municipal Amman, Iordania; Ministerul de Externe, București; Palazzo Correr, Veneția, 2006–2007; Palatul Consiliului Europei, Strasbourg; Centrul Francofoniei, Dakar, Senegal; Amman, Iordania, 2007; la Cairo și la Muzeul de Artă Modernă din Tunis, Tunisia; Consulatul român din Montreal, Canada; la Universitatea Laval, Quebec, Canada, 2008; Mãe d'Água, Lisabona 2009; Palatul Națiunilor, Geneva, 2010;
Brâncuși, Universitatea *Mimar Sinan*, Istanbul, Turcia, 2006; Ministerul de Externe, București; Palatul Primăriei din Strasbourg, 2007;
Biserici noi, Ministerul de Externe, București, 2006;
Tropaeum Traiani, World Trade Center, București, 2007; Accademia di Romania, Roma, 2008;
Bucarest – sort de la ville, Palatul Expozițiilor, Paris, 2010;
Latinitate și arhitectură în România, sala Diamant-Bruxelles, 2010.

REZUMAT

După șirul de căutări și succese înregistrate de modernismul architectural în Germania începutului de secol 20 și pe toată perioada traumatizantă a Primului Război Mondial, când expresionismul și raționalismul au deschis noi drumuri pentru limbajul și expresia arhitecturală, întreaga arhitectură germană a fost profund afectată de ideologia nazistă, respectiv de experiențele sociale, politice și culturale ale *Nazionalsozialistiche Deutsche Arbeiterpartei*. Oricât de importantă ar fi fost avangarda germană pe plan intern și în afara granițelor țării, modernismul nu a «contaminat» decât o mică parte din clădirile ridicate în perioada Republicii de la Weimar. În studiul lor intitulat *Tendințele și caracteristicile fundamentale ale arhitecturii național-socialiste*, Joachim Petsch și Wolfgang Schöhe au abordat această problemă, explicând că este greșit ca Germania anilor '20 să fie văzută ca un loc unde concurau exclusiv stiluri precum *Modernes Bauen* (arhitectura modernistă), *Neue Sachlichkeit* (noua obiectivitate) și Stilul Internațional. O astfel de perspectivă iluzorie eludează nu numai realitatea socială complexă a acelei epoci, ci și oportunitatea care ni se oferă de a analiza în mod obiectiv și diferențiat arhitectura germană din perioada următoare, respectiv dintre anii 1933 și 1945. Republica de la Weimar a produs o anumită democratizare a vieții în Germania, dar nu a revoluționat societatea. Din punct de vedere arhitectural s-a construit în continuare în spiritul acelorași vechi idealuri estetice, în conformitate cu structurile tradiționale și conservatoare ale Reichului din vremea lui Wilhelm II. Modernismul a avut totuși posibilitatea de a se dezvolta, în pofida acestei atitudini conservatoare, uneori reacționare, datorită contradicțiilor interne profunde care măcinau Republica de la Weimar și care i-au cauzat și prăbușirea. Arhitectura modernă nu era promovată de stat, ci de către landuri și orașe, care încercau, prin intermediul ei, să își sublinieze autonomia față de autoritatea centrală birocratică. Prin urmare este aberant să se susțină că arhitectura modernistă a fost promovată de Republica de la Weimar; de fapt, a fost chiar invers, aceasta fiind promovată cu scopul evident de a submina autoritatea statală centrală. Arhitectura celui de-al Treilea Reich a continuat, de fapt, unele dintre idealurile estetice ale Republicii; într-o anumită măsură, se poate spune că arhitectura nazistă este moștenitoarea legitimă a arhitecturii germane eclectice și monumentale, prin intermediul arhitecturii Wilhelmiene și Weimariene. Există mai multe opere care atestă această evoluție eclectică: Sediul Mannesmann (Düsseldorf) și Ambasada Germaniei (Petersburg) proiectate de Peter Behrens (1911–1912); *Funkestation* (Nauen, 1917) și Gara din Stuttgart (1914–1922) de Paul Bonatz, pavilioanele Gesola din Düsseldorf (1925–1926) de Wilhelm Kreis, *VDE Haus* din Berlin (1928–1930) de Hans Hertlein, sediul Deutsche Versicherungskonzern (1931) de Emil Fahrenkampf. Totuși, în pofida acestei genealogii, ar fi greșit să ne gândim la arhitectura nazistă ca la un fel de «neoclassicism reîncălzit». O astfel de teză, care nu ține seama de realitățile globale sociale, politice și ideologice ale epocii și care interpretează aparența formală a arhitecturii, este ușor de demontat. Cerințele naziste în domeniul arhitectural erau clare și precise și nu necesită interpretări subtile. Ceea ce se dorea era o celebrare a tradiției «germane» autentice. Nu se căuta, precum în Italia fascistă, o interpretare dublă – raționalistă și / sau istoricistă – a tradiției clasice. Arhitectura național-socialistă a Partidului la putere în Stat trebuia să reflecte ideologia acestuia și să-i îmbunătățească imaginea în ochii maselor. Arhitectura *Reichului de O Mie de Ani* era «ideologie în piatră». Reichul cel etern trebuia să fie reflectat de o arhitectură eternă, definită de ordinul monumental. Arhitectura perenă era rezultatul coroborării materialelor eterne cu compozițiile clasice din vremea «teutonilor germani». Prin urmare, atributele lineare, paralele, axiale și simetrice erau fundamentale, fiind însoțite de o decorare cu caracter «spartan». Această arhitectură masivă, statică, trebuia să aibă dimensiuni excepționale, forme pure și proporții clasice. Singurul domeniu unde raționalismul a supraviețuit a fost arhitectura industrială, unde ideologia a trebuit să cedeze în fața ideii mai populare de «eficiență» continuă și permanentă. Potrivit lui Kenneth Frampton, naziștii au încercat «la nivel public să reprezinte național-socialismul ca pe o modalitate de realizare eroică a destinului german (și) să satisfacă dorința poporului de a avea o arhitectură care să îi asigure securitatea psihologică și să îi ofere compensație pentru o lume în care războaiele duse cu mijloace industrializate, inflația și revoltele politice subminaseră deja societatea tradițională. Această dihotomie stilistică inițială a reflectat, într-o formă perversă, divizarea ideologică produsă în interiorul Mișcării Moderniste – divizare identificată pentru prima oară de Pugin în jurul anului 1830, respectiv opoziția dintre standardele utilitare universale ale producției industriale (reificată în formă neoclasică) și o dorință creștină de bază de întoarcere la valorile înrădăcinate ale unei economii agrare». Într-o lume în care arhitectura trebuia să fie o parte din putere și să o reprezinte în același timp, în care arta era percepută ca un instrument al concepției autoritare și mitice a *statului-ca-operă-de-artă*, arhitectul trebuia să aleagă între a servi puterea, devenind astfel un «colaboraționist», a evita puterea, riscând să fie marginalizat sau doar tolerat (cum a fost cazul cu Behrens, Scharoun, Bartning, frații Luckhardt sau Finsterlin), sau, ca ultimă resursă, a se opune puterii, alegând exilul cu toate traumele pe care le presupunea acesta, așa cum au făcut Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Mendelsohn, Bruno Taut sau Ernst May. Trei au fost direcțiile principale pe care le-a urmat arhitectura în Germania nazistă,

Sorin Vasilescu

după flirtul inițial cu expresionismul, susținut de Goebbles. Prima dintre ele a fost aceea a monumentalității «structurilor de aparat», folosită pentru a «reprezenta» entitatea duală Stat-Partid. Cea de-a doua a fost direcția populistă, «völkish», folosită în cadrul programelor de dezvoltare locativă și al școlilor. A treia și ultima a fost însuși funcționalismul, utilizat la clădirile industriale / militare. Fiecare direcție a continuat, de fapt, o tendință anterioară a unei culturi arhitecturale mai recente sau mai îndepărtate. Această continuitate relativă ar putea fi considerată drept sursa unor tendințe conflictuale prezente în structura intimă a ideologiei naziste.
Cel care a definit istoria celui de-Al Treilea Reich timp de doisprezece ani a fost Adolf Hitler. Înzestrat cu sensibilitate artistică, mai ales în domeniile desenului și picturii, cu studii modeste de scurtă durată la Academia de Artă din Viena (unde a studiat *Innenarchitektur*, ceea ce se traduce prin design de interior), Hitler a fost întotdeauna un arhitect neîmplinit, mereu în căutarea mâinii potrivite care să îi materializeze aspirațiile. Știind exact cum să codifice arhitectura în politică și viceversa, s-a înconjurat cu profesioniști de prima mână fascinați de personalitatea sa patologic dominatoare. Hitler, un ascet total, nu găsea nicio bucurie în satisfacțiile vanitoase ale puterii. El a reprezentat forma absolută a voinței pure, neîncercând să se identifice cu nazismul, așa cum alții s-au identificat cu triumful propriilor lor revoluții (Robespierre, Mussolini și Lenin). El se identifica numai cu un model ideal al Germaniei, creat de el, în care avea o încredere nemărginită. Nu accepta posibilitatea existenței altor modele și nici faptul că ar fi putut exista cea mai mică discrepanță între țelurile sale și cele ale poporului german.
«Dictatura lui Hitler s-a diferențiat într-un punct fundamental de toate dictaturile dinaintea ei. A fost prima din epoca marilor descoperiri tehnice, o dictatură care a exploatat pe deplin toate aceste mijloace tehnice pentru a-și asigura dominația întregii națiuni. [...] Dictatorii din trecut aveau nevoie, chiar la nivelurile cele mai joase, de asistenți cu o înaltă calificare, capabili să gândească și să acționeze singuri. În epoca noastră de dezvoltare tehnică, sistemul totalitar se poate lipsi de ei; sistemele de comunicații permit existența unor servitori inferiori mecanizați. Ca urmare a apărut un nou tip de om gata să execute ordine fără să comenteze [...] În zilele noastre, multora le este teamă că la un moment dat națiunile vor fi dominate de mijloacele tehnice; sistemul totalitar al lui Hitler a fost foarte aproape de a da viață acestui coșmar.» (Declarația finală de la Nürnberg a lui Albert Speer, 1946).
Hitler a fost unul dintre cei mai rafinați utilizatori ai propagandei moderne, pe care a definit-o cu claritate încă din tinerețe. În *Mein Kampf*, opera definitorie a existenței sale faustiene, scrie: «Ca persoană care urmărește cu atenție toate evenimentele politice, am fost întotdeauna impresionat de activitatea de propagandă. Am văzut-o ca pe un instrument aflat la dispoziția organizațiilor naziste, pe care acestea l-au folosit cu multă pricepere. Așa am învățat că utilizarea corespunzătoare a propagandei este o artă în sine care, pentru partidele burgheze, rămâne un mister.».
În cartea sa *Inside The Third Reich (În interiorul celui de-al Treilea Reich)*, Albert Speer, arhitectul favorit al Führerului, afirmă că pasiunea lui Hitler pentru arhitectură și urbanism se întemeia pe o bogată cultură în domeniu și pe o intuiție remarcabilă. Anii de tinerețe petrecuți în ambianța Vienei clasice l-au marcat profund pe Hitler cel de la maturitate, care îl considera pe baronul Haussmann, faimosul prefect al Parisului, drept «cel mai mare urbanist din istorie», iar clădirea Operei, proiectată de Charles Garnier, edificiul său preferat. Ragon afirmă că, plecând de la schițele realizate de Hitler în 1925, Speer a proiectat *Große Halle*, un dom gigantic cu un diametru de 250 m și o înălțime de 290 m, cea mai mare sală de spectacole din lume care nu a fost niciodată realizată. Până și fortificațiile de beton din structura *Zidului Atlanticului* și faimoasa mașină Volkswagen au fost construite potrivit schițelor lui. O prezență atât de copleșitoare, dublată de susținerea ideologică necondiționată a enormului aparat de partid și de stat, a însemnat o perioadă neagră pentru arhitectura de avangardă. Cele mai proeminente personalități ale acesteia au fost marginalizate, în timp ce figuri anacronice adepte ale clasicismului au ieșit din conul de umbră în care intraseră, gata să trateze cu puterea nazistă: istoricii Willhelm Kreis și Paul Schmitthener sau H. Tessenow, care, «apărând cu o încăpățânare romantică meșteșugul ca opus industriei, lucrul manual ca opus mașinii, păreau a fi apologeții unei ideologii care încerca efectiv să atingă aceste vagi aspirații [...] Persoane în vârstă au ajuns în funcții de seamă în cadrul administrației publice, al asociațiilor profesionale, impunându-și punctele de vedere proprii. Tinerii sunt confuzi [...] unii, care refuză să coopereze, sunt marginalizați, neavând acces la lucrările oficiale comandate de stat. Alții, ca H. Volkont, G. Harbers, E. Kruger, și-au căutat propriul drum, nici raționalist, nici oficial, însă rezultatele lor au fost modeste. O a treia categorie, dintre care unii cu entuziasm sincer și nedeghizat, a acceptat arhitectura oficială care cerea tipuri codificate, scenografii ale mediului, soluții simbolice și de propagandă, extrase cu rapiditate din tradițiile locale.».
Arta favorită a regimurilor totalitare, arhitectura, a trebuit să servească nazismul în mod necondiționat, în totalitate și în generalitatea sa. Atributele vitruviene (utilitate, durabilitate și frumusețe) nu mai erau niște scopuri de sine stătătoare, ci simple mijloace pentru atingerea idealurilor puterii, pentru glorificarea mistică a acesteia și pentru comemorarea celor căzuți în lupta pentru idealurile naziste.

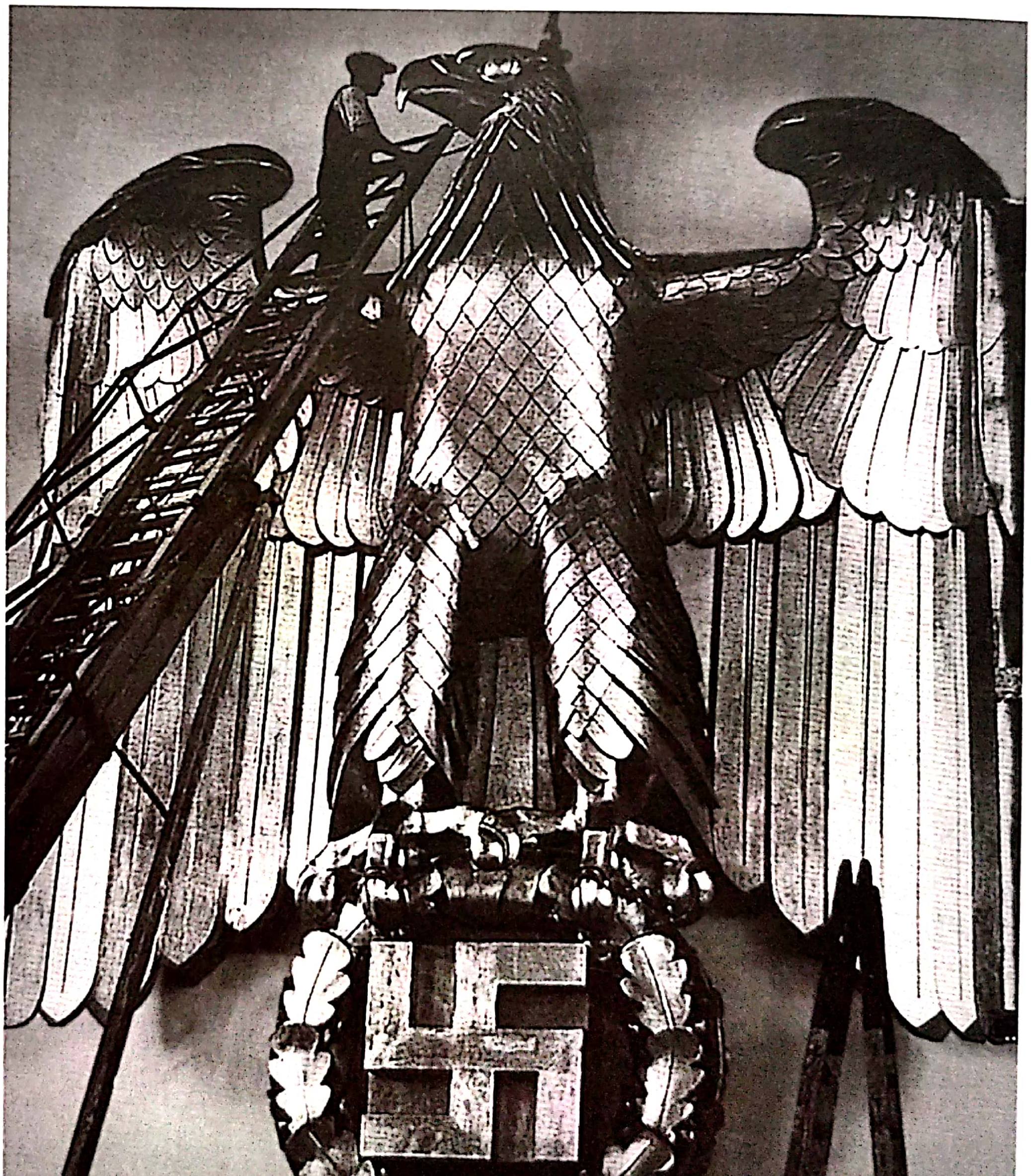
(Traducere din engleză: Claudia Rada)

ABSTRACT

After the searches and outcomes of modern architecture in the early twentieth century Germany, and in the traumatic time of WW1, when expressionism and rationalism opened new ways for the architectural language and expression, the whole German architecture was deeply imprinted by Nazism, that is, by the social, political and cultural experiences of the *Nazionalsozialistiche Deutsche Arbeiterpartei*. However important the German avant-garde was at home as well as abroad, modernism did not «contaminate» more than a tiny fraction of the buildings erected in the Weimar Republic. Joachim Petsch and Wolfgang Schöhe, in their study «Fundamental tendencies and characteristics of the National-Socialist architecture» addressed the question by explaining that it is in fact wrong to see the 1920's Germany as a place where only *Modernes Bauen* (Modern architecture), *Neue Sachlichkeit* (the new objectivity) and *International Style* competed. Such an illusory viewpoint does not only elude the complex social reality of that epoch, but also the chance to objectively and differentially analyze the next German architecture of the period between 1933 and 1945.
The Weimar Republic has indeed brought certain democratization in the German life, yet without revolutionizing the society. From the architectural point of view, it continued, preserving the old aesthetic ideals, to build according to the traditional and conservative structures of the Wilhelm II's Reich. The modernism could however develop, despite such a conservative, sometimes reactionary attitude, given the profound internal contradictions of the Weimar Republic, leading to its perish. The modern architecture was not promoted by the state, but by the lands and cities, which actually tried to signal through architecture their degree of autonomy from the bureaucratic central authority. Thus, it is aberrant to state that the modern architecture was promoted by the Weimar Republic: in fact it was quite the other way around, modern architecture being promoted with the obvious goal of subverting the central state authority.
The architecture of the Third Reich has in fact continued some of the aesthetic ideals of the Republic; in a way, one could appreciate that the Nazi architecture is a legitimate heir of the monumental, eclectic German architecture, via the Wilhelmian and Weimarian architecture. Several works demonstrate the eclectic line of development: the Mannesmann Headquarters (Düsseldorf) and the German embassy (Petersburg) by Peter Behrens (1911–1912); Funkstation (Nauen, 1917) and Stuttgart Railway Station (1914–1922) by Paul Bonatz, the Gesola pavilions in Düsseldorf (1925–1926) by Wilhelm Kreis, VDE Haus in Berlin (1928–1930) by Hans Hertlein, the headquarters of Deutsche Versicherungskonzern (1931) by Emil Fahrenkampf. Yet, despite this genealogy, it is wrong to think of the Nazi architecture as a sort of «reheated neo-classicism». One can easily disqualify such a thesis which does not take into account the overall social, political and ideological realities of the epoch, and which interprets the formal appearance of architecture.
The Nazi requirements in architecture were clear cut, precise, and do not need subtle interpretations. One wanted a celebration of tradition, deeply «German». One did not look for, as in Fascist Italy, a double – rationalist and / or historicism – interpretation of the classical tradition. The national-socialist architecture of the Party State had to reflect its ideology while enhancing its appearance towards the public. The architecture of the Thousand Year Reich was «stoned ideology». The eternal Reich had to be reflected by an eternal architecture, defined by the monumental order. The perennial architecture was the outcome of eternal materials and of classical compositions from the «German tectonics». Linear, parallel, axial and symmetrical attributes are therefore fundamental, doubled by a «Spartan» decoration. Such a massive, static architecture had to have exceptional dimension, pure forms and classical proportions. The only domain where rationalism survived was the industrial architecture, where ideology had to give up in front of the more pervasive idea of continuous and permanent «efficiency».
The Nazis tried, according to Kenneth Frampton «at a public level to represent National Socialism as the heroic fulfillment of German destiny (and) to gratify the popular desire for an architecture of psychological security and to compensate for a world where industrialized warfare, inflation and political upheaval has already undermined traditional society. This initial stylistic dichotomy reflected, in a perverse form, the ideological division that had permeated the history of the Modern Movement – the split first identified by Pugin in the 1830's, the opposition between the utilitarian, universal standards of industrial production (reified in neo-classical form) and a basic Christian desire to return to the rooted values of an agrarian economy.».
In a world where architecture had to be a part of power and to represent it at the same time, where art was perceived as an instrument of the authoritarian and mythical state-as-a-work-of-art, an architect had to choose between serving the power, in thus becoming a «collaborationist», and avoiding the power, thus risking to be marginalized or simply tolerated (like Behrens, Scharoun, Bartning, the Luckhardt brothers, or Finsterlin), or, finally, to oppose power, choosing the exile with all its trauma, like Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Mendelsohn, Bruno Taut or Ernst May.
Three were the main directions of the architecture in Nazi Germany, after the initial flirt with expressionism, supported by Dr. Goebbles. First and foremost was that of the «apparatus» monumentality, used to «represent» the State-Party dual entity.

The second one was the populist, «völkish» direction, used in housing programs and training schools. The third and final one was functionalism itself, used in industrial / military buildings. Each direction has in fact continued a previous tendency of the recent or distant past architectural culture. Such a relative continuity could be considered as the source of some conflictual tendencies present in the intimate structure of Nazi ideology. He, who would define the history of the Third Reich for a dozen years, was Adolf Hitler. Gifted with a noted artistic sensibility, especially in drawing and painting, with modest, brief studies at the Art Academy in Vienna (where he has studied Innenarchitektur translated as Interior design), Hitler was always an unfulfilled architect, searching for the right hand to execute his aspirations. Knowing precisely how to codify the architecture in politics and vice-versa, he has surrounded himself with first hand professionals of the field, who were fascinated by his pathologically dominating personality. Hitler, a total ascetic, did not find joy in vane satisfactions of power. He represented the absolute form of pure will, not trying to identify himself with Nazism, such as others identified themselves with the triumph of their own revolutions (Robespierre, Mussolini and Lenin). He identified only with an ideal model of Germany, created by him, which he trusted without limits. He did not accept that other alternative models could exist, or that there can be the slightest divergence between his goals and those of the German people.
Hitler's dictatorship differed in one fundamental point from all its predecessors in history. His was the first dictatorship in the present period of modern technical development, a dictatorship which made complete use of all technical means in a perfect manner for the domination of its own nation. [...] Earlier dictators during their work of leadership needed highly qualified assistants, even at the lowest level, men who could think and act independently. The totalitarian system in the period of modern technical development can dispense with them; the means of communication alone make it possible to mechanize the subordinate leadership. As a result of this there arises a new type: the uncritical recipient of orders. [...] Today, many people are afraid that one day nations will be dominated by technical means; Hitler's totalitarian system was very close to fulfill this nightmare.» (Albert Speer's Final Statement at Nürnberg, 1946).
Hitler was one of the most refined utilizers of the modern propaganda, defining it clearly from his very youth. In *Mein Kampf*, the defining work of his Faustian existence, he wrote: «Following attentively all political events, I have always been impressed by the propaganda activity. I've seen it as an instrument owned and skillfully used by the Nazi organizations. Thus I've learned a lot that a proper use of propaganda is truly an art which, for the bourgeois parties, remains a mystery.».
Albert Speer, Führer's favorite architect, in his book *Inside the Third Reich*, said that Hitler's passion for architecture and urbanism was funded on a rich culture in the field and on a remarkable intuition. His youth years in the classical Vienna have profoundly marked the later Hitler, who believed that baron Haussmann, the famous prefect of Paris, was «of course the greatest urbanist in history» and Charles Garnier's Opera House was his favourite edifice. Ragon says that, following Hitler's sketches of 1925, Speer designed the *Große Halle*, a gigantic dome structure of 250 m in diameter and a height of 290 m, the never erected largest auditorium in the world. Even concrete fortifications in the *Atlantic Wall* and the famous Volkswagen car were built according to his drawings. Such an overwhelming presence, doubled by the total and unconditioned ideological support of the enormous party and state apparatus, meant a black decade for the avant-garde architecture. Its most prominent figures were marginalized, while anachronic figures of classicist came out of shadows, ready to deal with the Nazi power: Willhelm Kreis and Paul Schmitthener, historians; or H. Tessenow, who, «defending with romantic stubbornness, craftsmanship against industry, handwork against machine, seemed to be the speaker of an ideology who was actually trying to fulfill such vague aspirations [...] Old persons reached top positions in public administration, in professional associations, imposing their own views. The young persons are confused [...] some, who refuse to co-operate, are marginalized, with no access to official state commissions. Others, like H. Volkont, G. Harbers, E. Kruger, searched for their own way, nor rationalist nor official, yet their results were modest. A third category accepted, some sincerely and with undisguised enthusiasm, the official architecture which asked for codified types, for environmental stage designs, for symbolic and propaganda solutions, briefly extracted from local traditions.».
The favorite art of totalitarian regimes, architecture had to serve Nazism unconditionally, totally and generally. Vitruvian attributes (utility, durability and beauty) were no longer goals in themselves, but mere means to achieve power's ideals, to glorify it mystically and to commemorate those fallen for the Nazi ideals.

Reichsadler (Vulturul german cu crucea gamată în gheare), pavoazare la *Reichparteitaggelende* Nürnberg (Complexul pentru Congresele Partidului Național-Socialist, de la Nürnberg), 1936 >

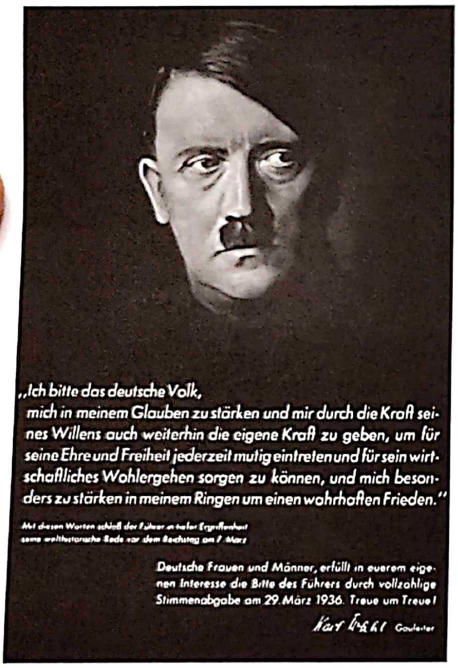


ARHITECTURA NAZISTĂ

«A construi o casă nu ar trebui să constea în nimic altceva decât în montaj, ceea ce nu va duce în mod obligatoriu la o uniformizare a locuințelor. Se poate varia dispoziția și numărul elementelor, dar ele trebuie să fie standardizate [...] Pentru automobilul meu eu găsesc oriunde piese de schimb, dar pentru apartamentul meu nu.»
ADOLF HITLER

După căutările și împlinirile și eșecurile arhitecturii moderne din Germania de la începutul secolului al XX-lea, în perioada traumatică de după Primul Război Mondial, perioadă în care expresionismul și raționalismul au deschis căi noi pentru limbajul și expresia arhitecturală, întregul proces de devenire a arhitecturii germane va fi profund marcat de nazism, deci de experiențele socio-politico-culturale ale *National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partidul Național Socialist al Muncitorilor Germani). Național-Socialismul, concepție despre lume și viață apărută pentru prima dată în Germania, se dorea a fi o formă de gândire care se înscrie în genotipul arian, adică în rasa specifică a Indo-europenilor. Această concepție particulară asupra lumii, bazată pe un ansamblu de principii interconectate, aspira la edificarea unei noi societăți, solide și valabile. Aceste principii se afirma că sunt bazate pe legi naturale capabile să regleze din vremuri imemoriale evoluția vieții și devenirea societăților.
Termenul de «arhitectură nazistă», sau «arhitectură totalitară nazistă», desemnează o parte a arhitecturii germane, pe cea de reprezentare a celui de-al Treilea Reich, promovată și practicată de regimul național-socialist din Germania între anii 1933–1945. Relația politică–arhitectură este extrem de complexă, mai ales pentru liderii politici ai lumii totalitare care văd în arhitectură o modalitate de a se autolegitima și de a-și marca perenitatea, deoarece orice regim nou dorește să-și marcheze teritoriul, atât fizic cât și emoțional. Una dintre cele mai eficiente modalități de a atinge aceasta constă în edificarea de clădiri și monumente. Alături de Germania nazistă, «arhitectura artă de stat» oferă exemple edificatoare în Italia Fascistă și Uniunea Sovietică.
Parafrazând pe Mumford, se poate considera că arhitectura totalitară este produsul unui sistem care este «o structură invizibilă, compusă din elemente anatomice umane, vii dar rigide, dotate fiecare cu o funcțiune, cu un rol și cu o sarcină; această imensă organizație colectivă face posibilă o gigantică rentabilitate a muncii și realizareade proiecte grandioase» (1).
Arhitectura, forma cea mai reprezentativă a «artei de stat», considerată de către lumea totalitară ca element al suprastructurii, era inclusă într-un sistem de valori cu decodificare politică și supusă acelorași legități ca și celelalte forme de manifestare artistică. Hitler, pornind de la o idee a lui Semper, spunea: «Atunci când o nouă idee se impune, fiind receptată imediat de către conștiința colectivă, ea găsește mereu în arhitectură unicul instrument capabil a-i traduce ideologia în construcții monumentale. Această puternică capacitate civilizatoare a fost întotdeauna recunoscută arhitecturii: din acest motiv ea a fost simbol al sistemului social, religios și politic dominant. Dar impulsul necesar pentru punerea în aplicare a acestor funcțiuni nu a fost dat de arhitecți, ci de regeneratorii societății.» (2).
Regimul Național-Socialist, și mai ales Hitler, a văzut în arhitectură instrumentul principal de instituire a unei «noi ordini» naționale și internaționale, nouă ordine ce se baza pe renașterea materială și spirituală a Germaniei celui de-al Treilea Reich. Pentru Hitler, arta și în special arhitectura «artă de stat» trebuiau să facă posibilă metamorfozarea ideologiei într-un restructurat repertoriu de imagini generatoare de mituri destinate noii societăți germane concepută ca entitate de nuclee abstracte formate din și mai abstracți atomi: oamenii.
Dar, cu toate că avangardă arhitecturală germană a avut un rol de prim rang în discursul arhitectural internațional, modernul nu a reprezentat decât o infimă parte din construcțiile realizate în Germania în perioadă Republicii de la Weimar, deci în perioada cuprinsă între sfârșitul Primului Război Mondial și era național-socialistă. → 1919 - 1933
Joachim Petsch și Wolfgang Schäche, în studiul *Tendințe fundamentale și caracteristicile arhitecturii național-socialiste* (3), afirmau că este o idee preconcepută de a prezenta anii '20 din Germania ca pe anii unei epoci în care nu existau, în domeniul arhitectural, decât Arhitectura Modernă (*Modernes Bauen*), Noua Obiectivitate (*Neue Sachlichkeit*) și Stilul Internațional

Afiș electoral pentru campania lui Adolf Hitler, cu mesajul: «Femei și bărbați ai poporului german, este în interesul vostru să răspundeți îndemnului Führerului și să votați pe data de 29 martie 1936. Fiți loiali față de el, care vă este loial!».

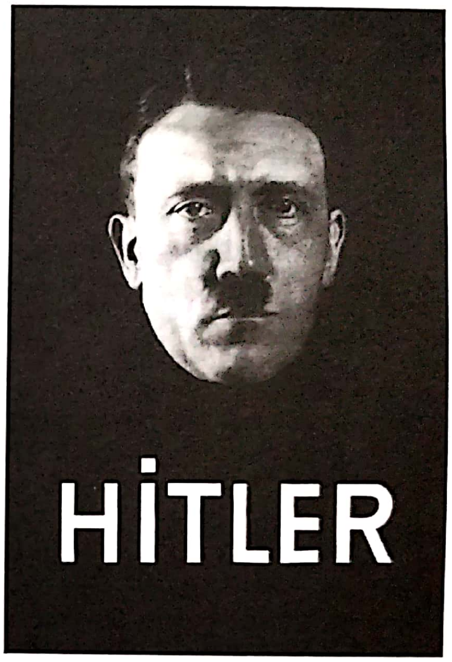


(*International Style*). O optică atât de iluzorie ocolește complet nu numai realitatea socială a epocii, ci și posibilitatea de a face o analiză obiectivă și diferențiată a fenomenului de devenire a arhitecturii germane între anii 1933–1945. Republica de la Weimar a adus unele elemente de democratizare în viața Germaniei, fără a revoluționa însă societatea, iar din punct de vedere arhitectural a continuat, păstrând vechile idealuri estetice, să construiască conform unor structuri generate de idealurile tradiționale și conservatoare ale Reichului keiserului Wilhelm al II-lea. Cu toată această atitudine conservatoare și uneori reacționară, modernul a putut să se dezvolte, datorită profundelor contradicții interne ale Republicii de la Weimar, contradicții care aveau să-i aducă sfârșitul. Dar arhitectura modernă nu a fost promovată în timpul Republicii de către stat, ci de către diverse landuri sau orașe, care încercau prin arhitectură să se elibereze de centralismul birocratic al statului. Este o aberație istorică faptul că s-a considerat că arhitectura modernă a fost promovată de către Republica de la Weimar, când ea a fost utilizată cu scopul clar de a submina autoritatea centrală a statului.

Arhitectura celui de al Treilea Reich a preluat parte din idealurile estetico-arhitecturale ale Republicii de la Weimar, care descindeau din cele ale epocii wilhelmine și se poate afirma că măcar o parte a arhitecturii național-socialiste a fost, într-o mare măsură, continuatoarea legitimă a arhitecturii monumentale eclectice germane. Dintre lucrările care demonstrează această filiațiune estetică pot fi amintite: sediul firmei Mannesmann din Düsseldorf și al Ambasadei Germaniei din Sankt-Petersburg, realizate de Peter Behrens între anii 1911–1912, *Funkenstation* din Nauen (1917) și Gara Centrală din Stuttgart (1914–1922) de Paul Bonatz, pavilioanele Gesolei din Düsseldorf (1925–1926) de Wilhelm Kreis, *V.D.E.-Haus* din Berlin (1928–1930) de Hans Hertlein, sediul lui Deutsche Versicherungskonzern (1931) de Emil Fahrenkamp. Dar, cu toată această genealogie, este o greșeală fundamentală a considera arhitectura celui de al Treilea Reich drept un «neoclasicism reîncălzit». Această teză se descalifică prin faptul că metoda de interpretare care duce la acest rezultat nu este altceva decât o simplistă analiză a enunțurilor descriptive și a formelor aparente arhitecturale și decorative, deci o interpretare a arhitecturii doar ca un fenomen în sine, detașat de condițiile reale socio-politico-ideologice ale epocii. Epocă în care clasicul a fost reelaborat nu numai în Germania, ci și în multe dintre țările lumii. Dacă arhitectura Italiei fasciste a aspirat la clasicitate și nu la clasicism, în Uniunea Sovietică, în care «poporul avea dreptul la coloane» (4), cum afirmase Anatoli Lunacearski, Comisarul Poporului pentru Instrucțiune publică, și în multe dintre democrațiile «plutocratice», cum le numea Hitler, a fost prezentă o «întoarcere la ordine», ca reacție la unele excese ale avangardei. Exemple edificatoare sunt prezente peste tot în lume. Astfel, în Statele Unite, au fost realizate mari proiecte neoclasice de către Henry Bacon (*Lincoln Memorial*, Washington, 1912–1922), Cass Gilbert (*US Supreme Court*, Washington, 1932–1935), John Russell Pope (*Jefferson Memorial*, 1938–1943), John Russell Pope (*National Gallery of Art*, Washington DC, 1938), Paul P. Cret (*Federal Reserve Building*, Washington DC, 1937). În Franța, pot fi citate ca reprezentative operele lui Léon Azéma, Jacques Carlu și Louis-Hippolyte Boileau (*Le Palais de Chaillot*, Paris, 1937); în Anglia – Charles Holden (*London University, Senate House*, 1932–1937); în Elveția – Paul Henri Nénot (Palatul Națiunilor, Geneva, 1931–1937), iar în Finlanda – Sirén Johan Sigfrid (Parlamentul Finlandei, Helsinki, 1926–1931); în România – Nicolae Nenciulescu (Palatul Regal din București, 1937–1940), Radu Dudescu (Ministerul de Finanțe, Palatul Funcționarilor Băncii Naționale, București, 1937–1939) și multe altele.

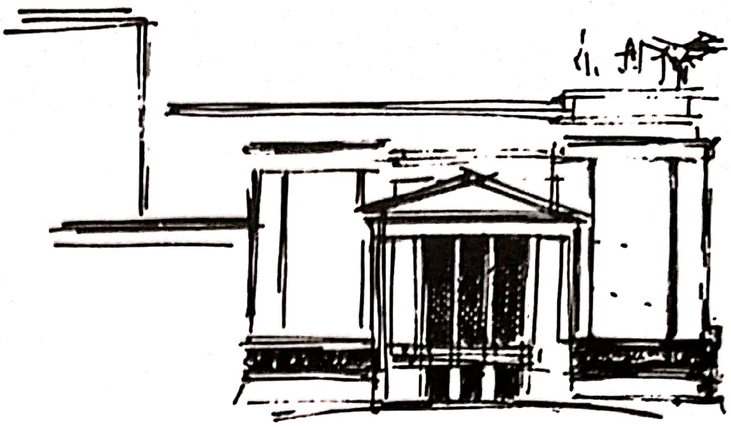
Această «întoarcere la ordine» avea să marcheze arhitectura reprezentativă germană, ce se dorea expresie a unei noi civilizații și culturi, ce trebuia să transforme conceptele de civilizație și de spirit în termeni sinonimi. Arhitectura trebuia să fie un instrument de extensie a mesajului

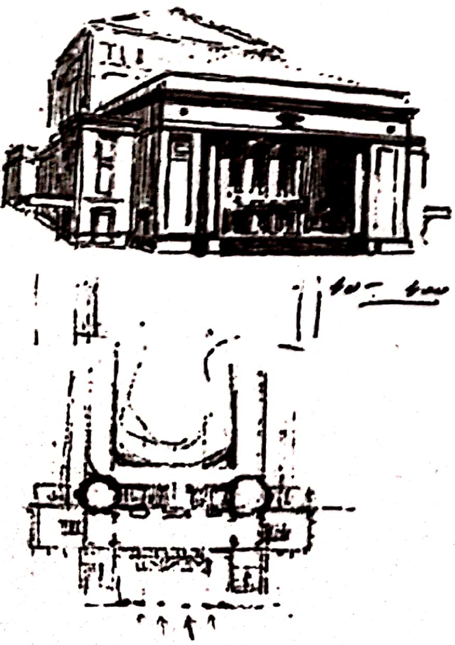
Afiş electoral pentru campania lui Adolf Hitler, 1936



cultural al Reichului și demonstrație pertinentă a primatului unui nou tip de umanism, expresie perenă a supraomului arian a cărui «rasă nu-și trădează rasa» și care trebuie să domine lumea asigurându-și spațiul vital (*Lebensraum*) necesar.
Pentru a înțelege conceptul de rasă conceput în spirit german trebuie amintit că Hitler este, într-o oarecare măsură, continuatorul lui Kant care, într-un curs universitar din 1802, intitulat *Geografie fizică*, făcea următoarea afirmație care poate fi și ea pusă la temelia edificiului rasist german de mai târziu: «Umanitatea a atins maxima sa perfecțiune în rasa albă. Indienii și galbenii au deja mai puțin talent. Negrii sunt situați și mai jos.». Teoria evoluționistă a lui Darwin i-a oferit lui Hitler «baza științifică» pentru propriile sale teorii rasiste bazate parțial pe studiile lui Heinrich von Treitschke care afirma că: ‹Națiunile nu pot evolua decât printr-o luptă acerbă, similară conceptului de «luptă pentru supraviețuire».› (5).
Pentru Hitler, una dintre sursele privitoare la teoria rasială a fost opera lui Gobineau, atât de contradictorie, care este de fapt o amară dizertație pe tema decadenței umanității. Contele Arthur de Gobineau, care poate fi considerat creatorul «rasismului», a publicat între 1853–1858 un studiu complex: *Studiu asupra inegalităților raselor*, în care conceptul de rasă este prezentat drept criteriu al dinamicii istorice. Pentru Gobineau, metisajul, adică amestecul de rase, reprezenta marele pericol și marea tragedie a speciei umane care, în accepțiunea ei cea mai puternică și completă, se referea doar la europenii care erau considerați ca expresia absolută a creatorilor de civilizație.
Așa cum afirmă Claude Levi-Strauss, *Race et histoire* este cu siguranță cea mai strălucitoare și mai riguroasă expresie a teoriei gobiniene, în care se face o distincție cantitativă dintre rase mai degrabă decât una calitativă, prin afirmarea diferențierii decât a similarității de aptitudini dintre rase. De fapt Gobineau, la fel cu Levi-Strauss, este împotriva metisajului, de pe poziția mai degrabă de apărător al diversităților etnice și culturale. Dragostea lui pentru Iran, Grecia și Suedia prezentă în povestirile sale de călătorie, fiind de fapt proba unei permanente atracții mai degrabă pentru lumea exotică decât pentru lumea ariană. Rasa «albă», «neagră» și «galbenă» sunt doar arhetipuri, așa cum recunoaște el însuși, pe care le-a luat drept ipoteze în meditațiile sale, poziția sa fiind mult mai nuanțată și mai evoluată decât a contemporanilor săi. Astfel, un pasaj celebru al eseului *Race et histoire* este laudativ la adresa evreilor, fapt ce contrazice orice acuzație de antisemitism, iar alt pasaj, mai puțin cunoscut, este un rechizitoriu sever față de eugenia practicată în unele polisuri din vechea Grecie, ca să nu mai vorbim de ironia cu care este privit genocidul practicat de colonii albi americani față de americanii nativi. Aceste poziții «progresiste» ale operei gobiniene trebuie însă amendate de ostilitatea virulentă a lui Gobineau față de ideea de democrație, pe care el a considerat-o periculoasă pentru geniul individual uman.
Hitler a asimilat și interpretat și «manipulat» în mod personal opera lui Gobineau, ignorând ceea ce nu-i servea pentru propria-i teorie și punerea ei în practică, ignorând acutul pesimism al lui Gobineau care îl făcea să refuze orice formă de reformă politică, orice aplicare practică a teoriei inegalității rasiale.
Ca și în cazul tuturor aspectelor regimului național-socialist, politica arhitecturală a regimului Nazist a fost marcată, dacă nu chiar determinată de idealurile estetice ale lui Adolf Hitler, care declara la 2 august 1938: «Am suficient amor propriu pentru a construi pentru acest nou Reich al poporului german edificii de care să nu se rușineze comparându-le cu vechile edificii princiare. Dar ceea ce contează înainte de toate, este că șeful acestei noi Republici germane nu este un sibarit sau un rege leneș ce sălășluiește în vechi apartamente regale. În timp ce alții locuiesc la Kremlin, Hradschin sau în castele feudale, noi vom asigura reprezentanților Reichului clădiri ale timpului nostru.» (6).

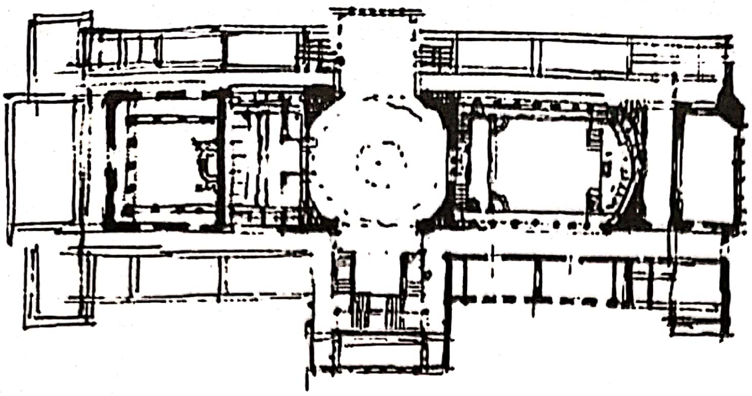
Adolf Hitler, schițe de arhitectură, anii '20 > v





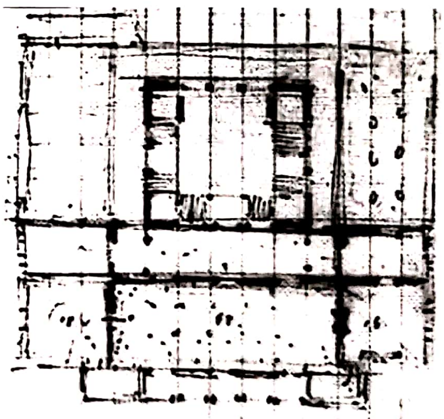
Speranțele și doleanțele naziste în domeniul arhitecturii au fost clare, precise, neobligând la eforturi subtile de interpretare: se recomanda, se dorea și se ordona o arhitectură celebrativă, tradiționalistă, profund germană, neîncercându-se, ca în Italia fascistă, o dublă interpretare a tradiției clasice, în mod raționalist sau raționalisto-istoricist. Arhitectura național-socialistă, a Statului-Partid, trebuia să prezinte și să reprezinte ideologia nazistă și în același timp să o și pună în valoare, fiind o parte integrantă esențială a ei și urmărind, cu mijloacele specifice ale propagandei, ca actul și faptul cultural să aibă drept finalitate renașterea spirituală a Germaniei. Arhitectura Reichului ce se dorea milenar este «ideologie de piatră». Reichul etern trebuia reflectat de o arhitectură perenă care definește un spațiu arhitectural în care elementul fundamental este ordinul arhitectural monumental. Perenitatea arhitecturii este asigurată de materiale eterne și de schemele compoziționale clasice ale «tectonicii germane», în care linearitatea, paralelismul, simetria și axialitatea sunt elemente fundamentale. Atemporalitatea acestei arhitecturi monumentale, masive și statice, cu o decorațiune «spartană», este generată de dimensiuni excepționale, de forme pure și de proporții clasice. Singurul domeniu unde raționalismul și-a păstrat privilegiile este domeniul arhitecturii industriale, unde «ideologia» trebuia să se încline în fața obsedantei idei de «eficiență» permanentă, continuă.
În cei 12 ani de regim național-socialist s-a încercat realizarea unei arhitecturi, «artă de stat», o arhitectură oficială, în care să fie categoric imprimat, prin toate mijloacele, inclusiv cele de *mass media*, sentimentul plenar al împlinirii destinului unic și eroic al rasei germane, acordând poporului german, cum spunea Keneth Frampton, «o arhitectură ce din punct de vedere psihologic era securizantă și compensatorie pentru eroziunea societății tradiționale cauzată de război și de mișcările politice.» (7).
Ajungerea la o ideologie proprie, cu accente antimoderniste, nu s-a făcut imediat după dobândirea în ianuarie 1933 a întregii puteri, sau în anii următori, în care nazismul s-a consolidat. Chiar atunci când antimodernismul începuse să cuprindă tot mai multe domenii ale vieții artistice germane, unele căutări de sincronizare la contemporaneitate erau făcute cu perseverență și metodă și chiar de către unele personalități proeminente ale celui de al Treilea Reich, cum au fost Goebbels și Göring, care s-au numărat printre sprijinitorii și promotorii modernismului. Dată fiind prezența în expresionismul german a germenilor unei anumite forme de pangermanism, a grandiosului luciferic și a miturilor, poate fi înțeleasă atitudinea doctorului Goebbels de a încerca să facă din expresionism estetica partidului. Dr. Goebbels, ministrul propagandei Reichului, la începutul carierei sale, a scris chiar opere pur expresioniste precum romanul *Michael* (8) și piesa de teatru *Vagabondul*. Ca om de cultură, era atașat idealurilor artistice ale avangardei și este semnificativ faptul că în biroul său se găseau expuse opere ale pictorului expresionist Emil Nolde, unul din primii membri ai Partidului Național-Socialist. Însă, în 1935, însuși Hitler a cerut cu vehemență să se pună capăt degeneratei «arte moderne» care, ca orice formă de degenerescență, trebuia eliminată categoric, radical, total și definitiv. Și astfel, pentru sănătatea spirituală a omului nou, de totală puritate sanguină ariană, toate «bâlbâielile delirante culturale ale cubiștilor, futuriștilor și dadaiștilor», inclusiv cele ale expresioniștilor, aveau să fie eliminate din viața culturală a noii Germanii.
Încercarea de a crea o proprie ideologie, care să fie fundamentul întregului demers artistic și arhitectural al «Reichului milenar», s-a bazat pe unele elemente specifice din cultura prusacă, care reflectau, în spirit hegelian, noțiunea de stat autoritar. Formele artistico-arhitecturale de împlinire a acestui spirit au fost formele neoclasice create de geniul lui Schinkel. Ideii voit

Adolf Hitler, schițe de arhitectură, anii '20 < v

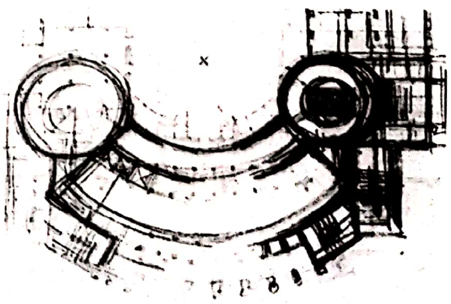


transcendente a statului autoritar, a lui Hitler, la fel ca pentru von Treitschke, îi este caracteristică o proprie și concretă individualitate, el reprezentând nu simple structuri artificiale, ci fiind finalitatea absolută și nu calea misiunii ce o are de îndeplinit. I se mai adăuga întru împlinire, cum afirma Frampton, și obsedanta prezență a mitului germanic, al «Folk»-ului, profesiune de credință a unui veritabil cult antioccidental, definit de Friedrich Ludwig Jahn încă din anul 1806.

Apariția, în 1929, a cărții lui Richard Walter Darré: *Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rassen* (*Țăranii, sursa vitală a rasei nordice*) a avut un rol de importanță majoră în implementarea ideilor unei culturi a «sângelui și a pământului» (*Blut und Boden*), care avea să formeze parte din motivația «ideologiei rasiste, antiurbane, a național socialiștilor». În matricea stilistică a unei culturi cu clare caractere poporaniste, «Völkisch» este elementul fundamental, este permanenta încercare de motivație a rolului istoric al rasei germane, rol ce poate fi dedus și din opera lui Arthur Moeller van der Bruck: *Die Deutschen: Unsere Menschheitsgeschichte*, din ideile corporatiste ale lui Gottfried Feder, din cele prezente în *Heimatkunst* cu substrat antisemit din opera lui Adolf Bartels, precum și din unele teorii ale lui Oswald Spengler (9).



În perioada imediat următoare Primului Război Mondial, în Germania, ce se considera învinsă din cauza «pumnalului împlântat în spate de către autorii nearieni ai revoluției bolșevice de la Berlin», s-au accentuat manifestările de profundă neîncredere față de mișcările de avangardă, ce păreau a fi o emanație a «stângii», iar pentru arta și arhitectura de avangardă s-a folosit adeseori termenul peiorativ de *Kulturbolschewismus* cu care erau tratați artiștii, arta, arhitectura și știința care nu erau în conformitate cu ideile naziste. Propaganda național-socialistă a utilizat frecvent acest termen – deseori numit *Baubolschewismus* sau *arta bolșevismului* (10). Creatorul termenului a fost arhitectul germano-elvețian Alexander von Senger, care l-a folosit inițial pentru a desemna arhitectura de avangardă Sovietică de până în anul 1933, care în cartea sa *Krisis der Architektur* (*Criza arhitecturii*), a analizat și criticat aspru întreaga arhitectură modernă și mai ales opera lui Le Corbusier, de pe pozițiile unei culturi ce se dorea a fi umanist-creștină și anticapitalistă, dar era în fond îmbibată de o ideologie cu puternice atribute rasiste. Arhitectura modernă era calificată «un atentat la unitatea națională germană», dat fiind faptul că ea contrapunea caracterului «nordic antic» elemente cosmopolite, chiar orientalizant-semite (cum ar fi acoperișul plat). Arta modernă era considerată, din cauza elementelor tehnologizante, un «veritabil atentat și o negație a calităților originale ale muncii populare». Neînțelegând că statul totalitar, fie el fascist, nazist sau comunist, este generatorul unor principii și chiar forme similare de arhitectură, deci că într-un proces de cauzalitate arhitectura este efectul, iar cauza este puterea, pentru a da o lovitură nimicitoare momentului reprezentat de arhitectura modernă în Germania, deci expresionismului și raționalismului, echivalând simplist avangarda cu bolșevismul, Alexander von Senger afirma: «materialismul, mercantilismul, corupția sunt la rădăcina arhitecturii moderne, iar fructele sunt barbaria, alienarea și aservirea la mediul corupt, precum și dictatura marii finanțe internaționale. Un proces de distrugere spirituală, de lichidare a sângelui, a pământului și a națiunii este propagat sistematic de către propaganda marxistă, care se impune cu un brutal terorism. În teorie, în metodele publicitare, în obiective și în repercursiuni, arhitectura nouă nu e altceva decât o plăsmuire bolșevică.» (11).



Funcționalitatea, dorința de nou și costul cât mai redus, combinate cu atitudinea liberală caracterizată de negarea tradiției, specifice noului stil internațional, sunt considerate a fi condus, cu mici excepții, către acele dezumanizante «case-birou cubice, din oțel, beton și sticlă, case

Adolf Hitler, schițe de arhitectură, anii '20 > v





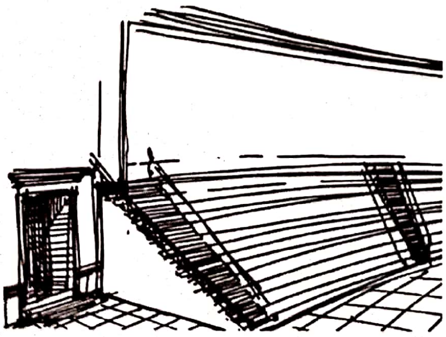
care foloseau mai mult antreprenorilor (loc de reclame, spații mici, ușor de închiriat) decât beneficiarilor». Aceste «mașini de locuit» sau «cufere, geamantane de locuit» au fost și rămân și acum corpuri străine în cadrul ansamblului urban, cu toate că erau logica cerință a industrializării. Industrializarea construcțiilor se considera a fi cauza șomajului și a descalificării artizanilor. Rezultatul industrializării părea a fi sumbru, ducând la apariția unui «veritabil deșert de asfalt în care tronează o mașină a sterilității», cum afirma încă din 1928, în oficiosul Partidului Național-Socialist, *Völkischer Beobachter,* ideologul partidului, arhitectul Alfred Rosenberg. Rosenberg a intenționat și într-o mare măsură a reușit a face, prin înființarea unei societăți a arhitecților germani, acel *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure* (KADAI condus de Konrad Nonn), un «instrument de control al oricărei expresii artistico-culturale». Acestei poziții retrograde, dar perfecte din punct de vedere ideologic, i se opune o vreme cel care avea să devină ministrul propagandei, dr. Goebbels. Personalitate contradictorie, el avea un alt univers și un alt orizont cultural decât mulți din membrii nomenclaturii naziste, ceea ce i-a permis să-și exprime ades sincerele și nedisimulatele înclinații pentru arta modernă în general și pentru expresionism în special. Aceste diferențe de poziții ideologice au dispărut însă după 1933, an în care NSDAP avea să ajungă la putere, și mai ales după ce naziștii de stânga vor ceda puterea grupării de dreapta, din care făcea parte însuși Hitler.

Nazismul a încercat, spune Frampton, «la nivel public, să se prezinte ca o împlinire eroică a destinului german, oferind poporului [...] din punct de vedere psihologic siguranță, spre a compensa eroziunea societății tradiționale, cauzată de războiul industrializat, de inflație și de mișcările politice. Această dihotomie stilistică inițială reflectă într-o formă perversă diviziunea ideologică ce s-a răspândit în mișcarea modernă, sciziune pe care Pugin a remarcat-o primul, în anii '30, ca opoziție între normele utilitare și universale ale producției industriale (reintroduse în formele neoclasice) și o dorință creștină fundamentală, de reîntoarcere la valorile profunde ale unei economii artizanale agrare.» (12).

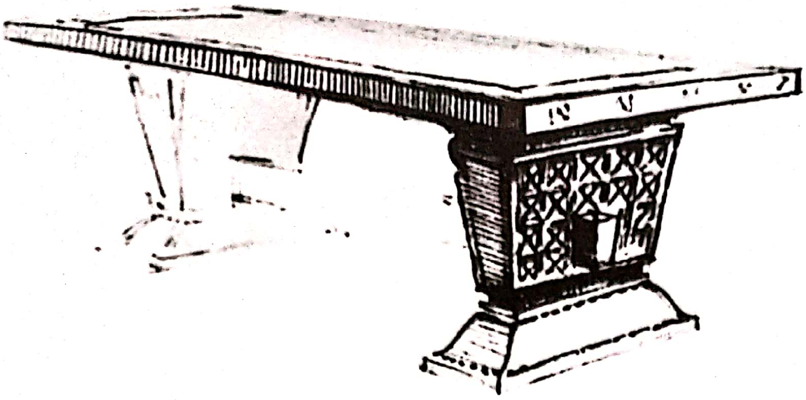


Unul dintre primii partizani ai politicii ideologico-artistice a celui de al Treilea Reich a fost arhitectul Paul Schultze-Naumburg care, împreună cu Heinrich Tessenow, a inițiat așa numitul *Heimatstil* devenit sub naziști *Heimatschutzstil*, pe care îl opunea arhitecturii mecaniciste promovate de stilul modern internațional, a acelei *Neue Sachlichkeit*, promovată de «degenerata Republică de la Weimar, sursă de decadență culturală a lumii germane, în care elementul destructiv era adus de continua creștere a influxurilor rasiale străine.» (13).

Acest curent «populist» avea să piardă mult din ascendentul inițial ce îl avusese asupra puterii, atât din cauza atașamentului pentru arta modernă al lui Goebbels, cât și din cauza lui Hitler, care într-o declarație-directivă, cu implicații majore pentru întreaga arhitectură germană, definea rolul și semnificatul arhitecturii în statul național-socialist astfel: «Edificiile noastre se nasc pentru consolidarea societății». Pentru reprezentarea *Reichului milenar,* formele fără semnificat politic ale «arienilor nordici, ce duceau o viață eroică și austeră în idilice comunități rurale», nu mai erau suficiente și atunci, cum afirma Zevi, s-a recurs la singurul «limbaj arhitectural coerent», la limbajul neoclasic, folosindu-se din plin întreaga sa încărcătură simbolico-sugestivă, nu lipsită de valoare, din repertoriul lui Gilly, Langhaus și Schinkel. Dar din limbajul neoclasic sunt extrase mai ales conotațiile care pot fi traduse în limbaj simbolico-politic, deci accentul se pune pe un exacerbat monumentalism, principalul mod de expresie al «noii tradiții».

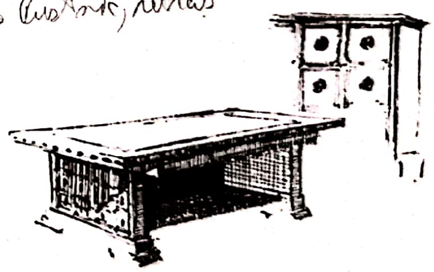


Într-o lume în care arhitectura trebuie să fie parte integrantă și reprezentativă a puterii, în care arta este considerată instrument de reflectare și servire a statului autoritar și mitic, a statului «operă de artă», arhitectul avea de ales între a se integra puterii, deci a deveni «colaboraționist»,

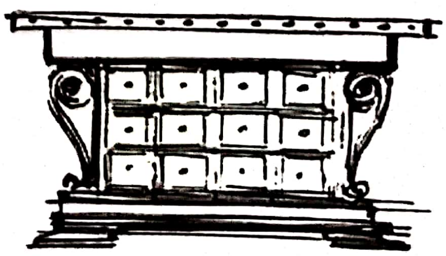


Adolf Hitler, schițe de mobilier, anii '20

a ocoli puterea, riscând de a fi tolerat sau marginalizat ca Behrens, Hans Scharoun, Hugo Bartning, frații Wassili și Hans Luckhardt sau Hermann Finsterlin, sau a se opune puterii, alegând calea exilului, cu toată trauma emigrării dezrădăcinante, ca Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Erich Mendelssohn, Bruno Taut sau Ernst May.
Trei au fost principalele direcții pe care a pășit arhitectura Germaniei naziste, după cochetarea cu expresionismul, susținută inițial de dr. Goebbels. Prima și cea mai importantă a fost cea a monumentalului de aparat, folosit pentru «reprezentarea» binomului Stat-Partid. A doua direcție a fost cea de factură poporanistă, *Völkisch*, folosită la unele programe de locuințe și la unele școli de «cadre». A treia direcție a fost cea funcționalistă, folosită la construcțiile industriale și militare. Fiecare din aceste direcții reprezentând, într-o oarecare măsură, un fenomen de continuitate cu cultura arhitecturală a trecutului, mai mult sau mai puțin îndepărtat. Acest fenomen de relativă continuitate poate fi considerat sursa unor tendințe conflictuale prezente în structura intimă a ideologiei naziste.
Cel care avea să imprime cursul definitoriu al istoriei de doisprezece ani ai celui de al Treilea Reich și al întregii desfășurări a vieții artistice și arhitecturale germane, a fost Adolf Hitler. Dotat cu o sensibilitate artistică apreciabilă, cu o abilitate grafică deosebită, după modeste și scurte studii la Academia de Arte din Viena, unde a studiat *Innarchitektur* (arhitectura de interior), Hitler avea să rămână permanent marcat de neîmplinita sa vocație de om de artă, de arhitect, căutând cu asiduitate a-și găsi mâna care să-i traducă în fapt arhitectural aspirațiile. Știind exact să decodifice arhitectura în politic și politicul în arhitectură, el s-a înconjurat de profesioniști de prima mână, pe care i-a fascinat, i-a subjugat în mod total, grație personalității sale dominatoare și acaparatoare, la limita patologicului. Hitler, ascet total, nu s-a bucurat de satisfacțiile vane ale puterii; el a reprezentat maxima formă a voinței pure, neîncercând a se identifica total cu nazismul, așa cum s-au identificat cu triumful propriilor revoluții Robespierre, Mussolini și Lenin. El s-a identificat doar cu un model ideal, al unei Germanii ideale, pe care și l-a creat și în care a crezut constant și în mod absolut, fără a putea accepta că ar mai putea exista și alte modele, sau că între aspirațiile sale și cele ale poporului german ar putea exista vreo divergență, fie ea cât de mică.



În timpul studiilor sale nesistematice și adeseori autodidacte, a ajuns la convingeri estetice proprii privitoare la valorile artistice, începând cu Antichitatea și sfârșind cu Modernismul, care pentru el se încheia cu Romantismul. Dar maxima influență asupra lui Hitler a avut-o grandioasa arhitectură a Romei imperiale pe care a cunoscut-o «pe viu» cu ocazia vizitei oficiale făcută la Roma la invitația lui Mussolini. Primirea a fost plină de fast, culminând cu o reprezentare unică, pe Monte Mario, a operei *Lohengrin* de Wagner, sub bagheta lui Pietro Mascagni. Nu sunt lipsite de semnificație pentru soarta arhitecturii «totalitare» relațiile dintre cei doi mari «maeștri» ai totalitarismului, Mussolini și Hitler, creatori și experimentatori ai fascismului și nazismului. Ambii au înțeles, în chei diferite, cum poate fi «cântată» arhitectura ca element indisolubil legat de voința politică. Pentru Italia fascistă și Germania nazistă arta, mai ales arhitectura, se identifică până la confundare cu aspirațiile de nouă ordine mondială care se poate împlini prin hegemonia politică și militară.



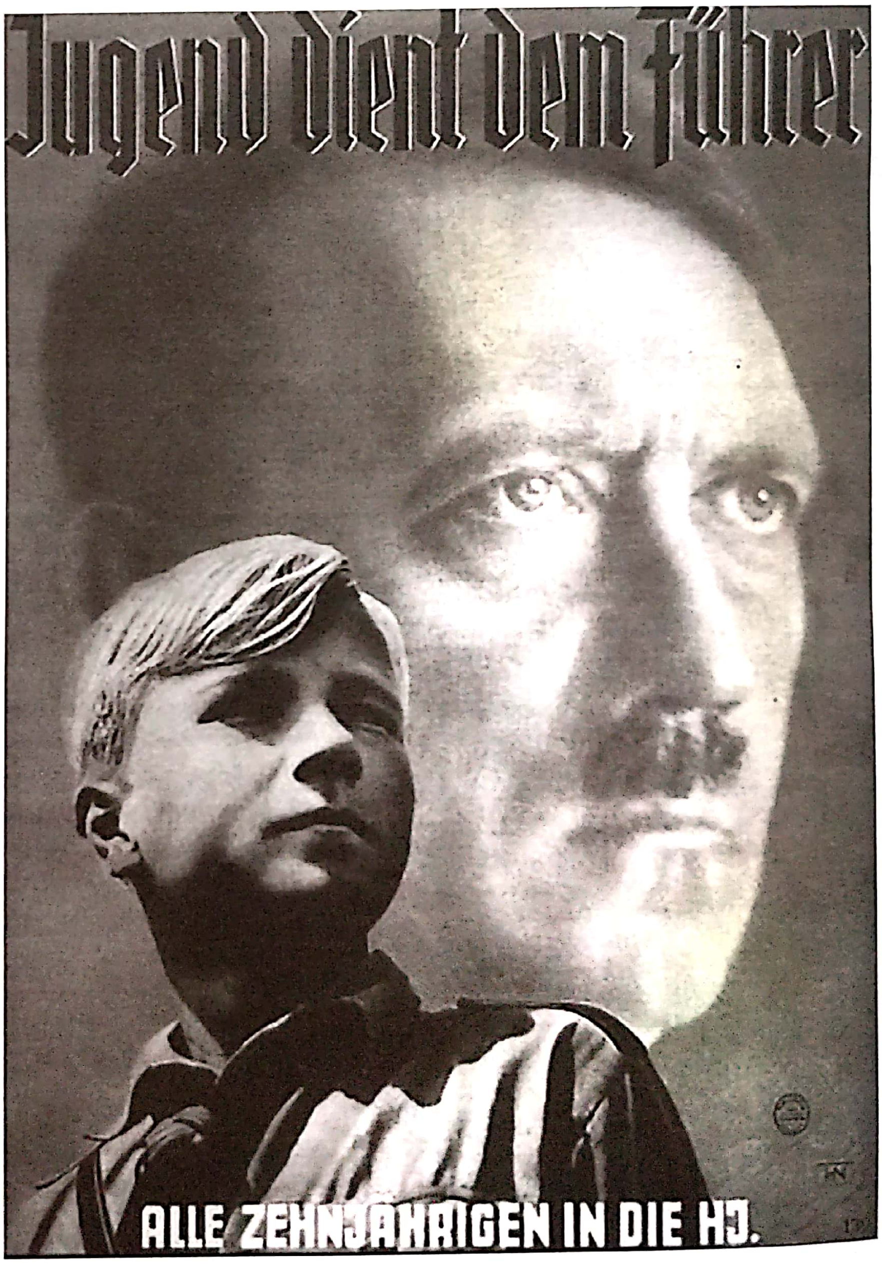
Spunea Bendetto Croce, că «Pentru cine are sensul conexiunilor istorice, originea ideală a fascismului se găsește în futurism.» (14). Pentru filosoful Giovanni Gentile, fascismul era expresia pură a depășirii instanțelor individuale în numele unei «legi morale care adună împreună indivizi și generații într-o tradiție și într-o misiune», precum o concepție religioasă în care omul este văzut în «raport cu o lege superioară» care îl face membru conștient al unei societăți

Reichsadler (Vulturul german cu svastica în gheare) >

«Alle Zehnjährigen in die Hitlerjugend.» («Toţi băieţii de 10 ani în Tineretul Hitlerist.»), afiş ⌟

Fritz Erler, *Der Führer* (Conducătorul), Expus la *Haus der Deutschen Kunst*, Munchen, 1938, pictură aflată în colecţia Edoardo Alfieri ⌄



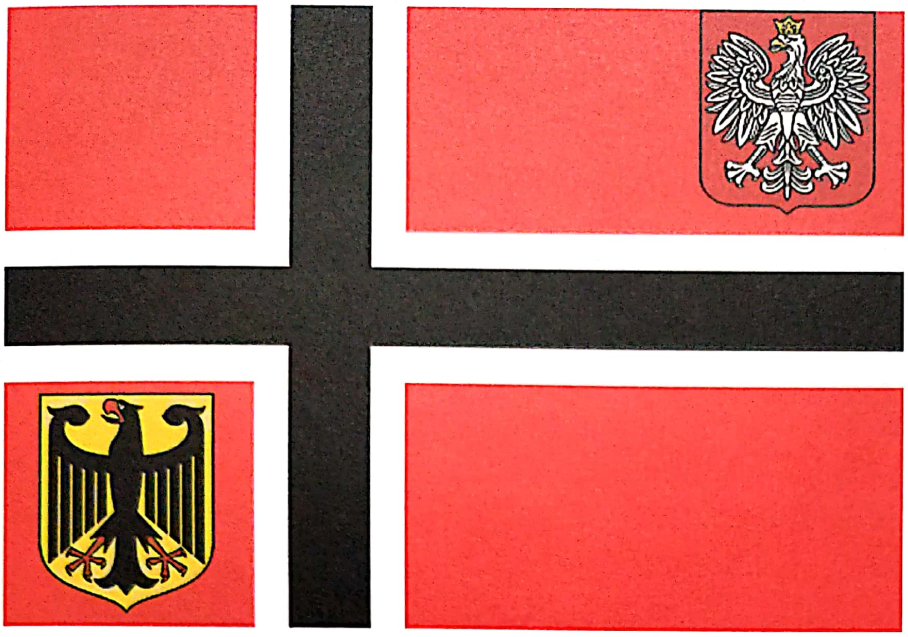




Reichskriegsflagge (Steagul de Război al Reichului), 1936–1945 <

Hitler arhitect ⌞

«Ein Volk, ein Reich, ein Führer!» («Un popor, un imperiu, un conducător!»), 1938, afiş electoral ⌄





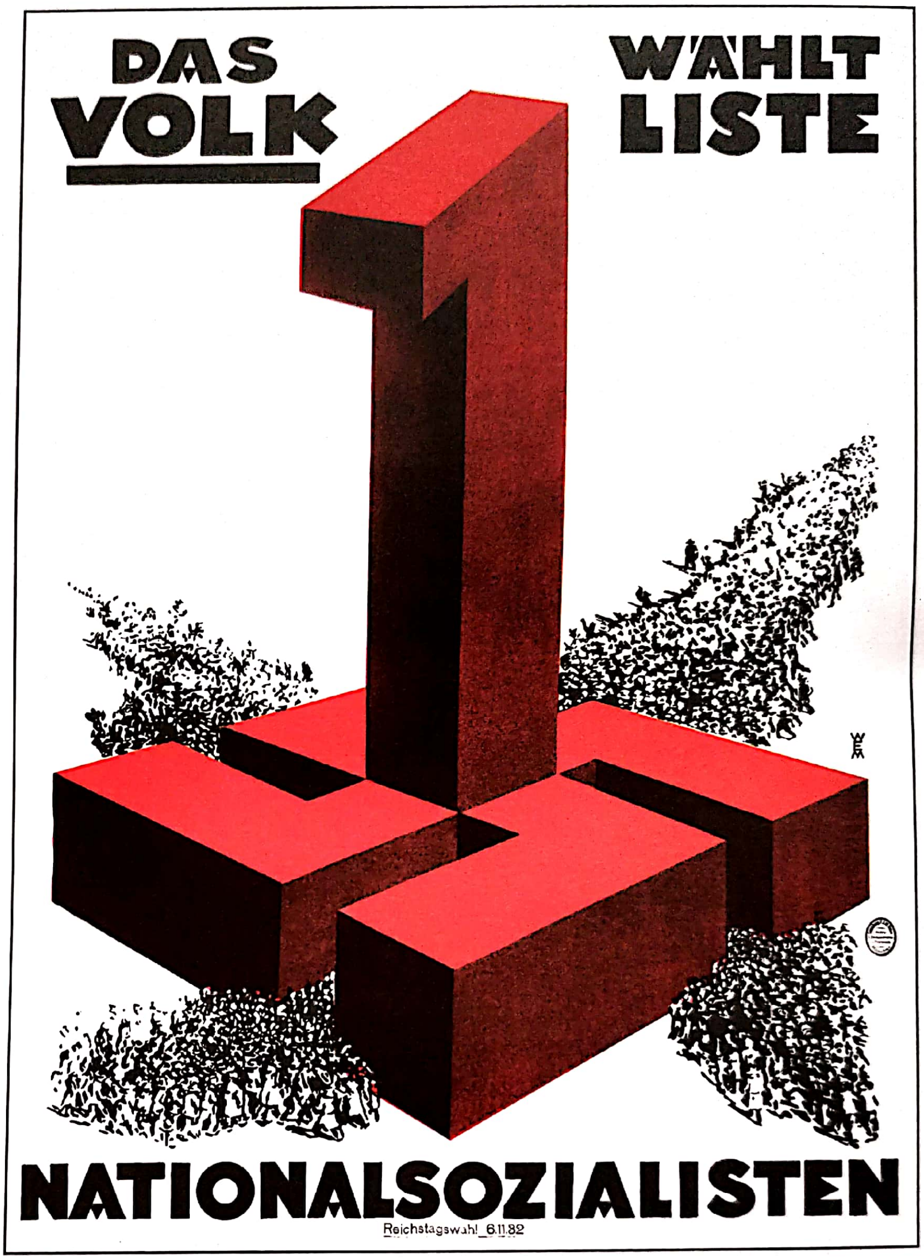


Sorin Vasilescu

«Das Volk wählt Liste 1 Nationalsozialisten» («Poporul alege Lista 1. Național Socialiștii.»), afiș electoral pentru alegerea conducătorului *Reichstag*-ului, noiembrie 1932 >

Adolf Hitler, afiș ∨





spirituale, opusă atât liberalismului (care tutelează interesele individuale), cât și socialismului (care tutelează interesele colectivității prin lupta de clasă).
Din punct de vedere ideologic, fascismul se propunea ca o forță nouă, tânără și revoluționară și în această lumină trebuie văzută arhitectura italiană interbelică, născută ca operă simbolico-socială, care are drept caracteristică principală raportul său cu masele printr-un fenomen de permanentă osmoză și permeabilitate. Ea a făcut o permanentă referire la tradiția ei particulară, a ordinii primordiale sobre, a clasicității și nu a clasicismului și poate fi considerată ca o majoră tentativă de a da formă la sensuri multiple, cu disonanțe și contraste, expresie a aspirației permanente spre o nouă unitate estetică, etică și socială. Noua arhitectură, inseparabilă de factorul etico-politic, trebuia să demonstreze o dimensiune dialectică ce nu pare că ar putea fi contestată. Ea s-a bazat «ideologic» pe marile mișcări ale avangardei italiene: futurismul și pictura metafizică, care reprezintă o posibilă cale și un instrument de decodificare și interpretare a arhitecturii ca mijloc de comunicare vizuală și mentală dintre opera realizată și opera ideală, ce trebuia a fi realizată. Mussolini considera fascismul un fenomen unic, expresie a unei «democrații totalitare». Citirea «biologică» a istoriei, în spirit spenglerian, credința Ducelui în



Afiș pentru *Reichsparteitage* (Congresul Național al Reichului), Nürnberg, 1937 <

«Wartheland. Tag der Freiheit» («Ziua Libertății»), 1940, afiș pentru prima aniversare a *Reichsgau Wartheland* ⌄



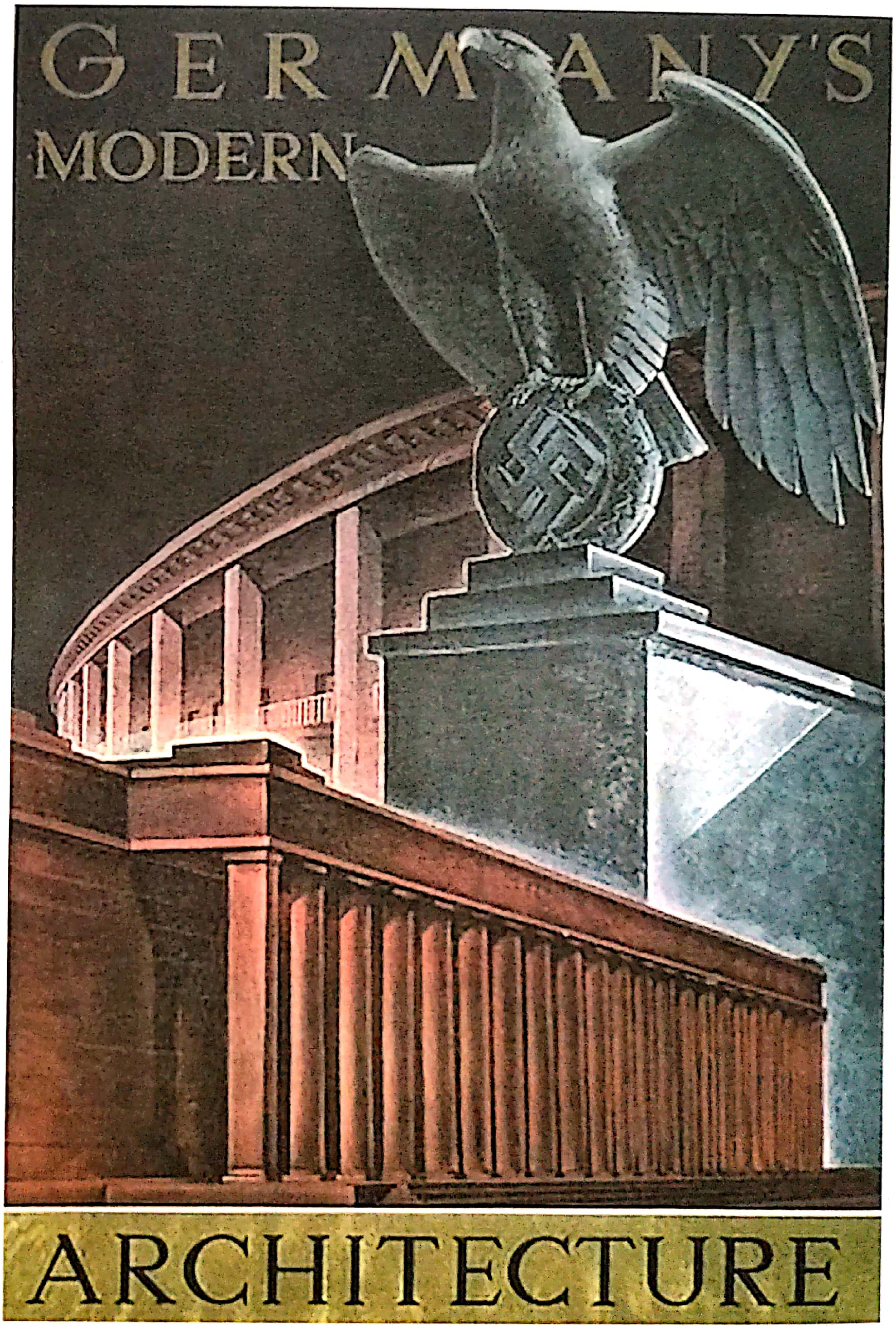
«ciclurile civilizațiilor» finite și alienate de pământ, îi impuneau considerațiuni intelectuale și parametri mult mai sensibili la ideea de modernitate, de tradiție și mai ales de «stil major» înțelese ca elemente de creație simbolică și materială decât lui Hitler care aborda problema de pe alte poziții, fără ca premisele modernității să fie măcar citate în discursul său privitor la arhitectura de reprezentare a conceptului de stat.
Mussolini, spre deosebire de Hitler și Stalin, nu a enunțat niciodată canoane monodirecționale pentru arta și arhitectura fascistă, fapt care a generat o adeziune și disponibilitate majoră a arhitecților la abordarea constructivă a problemelor ridicate de «arhitectura artă de stat».
Dacă acestea pot fi spuse, în mod rezumativ, despre Fascism, Mussolini și arhitectură, despre Nazism, Hitler și arhitectură discursul este diferit. Diferențele dintre cei doi dictatori au fost nu numai temperamentale și comportamentale, dar și intelectuale. Asemănările dintre arhitectura «artă de stat» fascistă și cea nazistă sunt doar de suprafață, iar similitudinile sunt înșelătoare. Artele, în general, și arhitectura, în special, sunt abordate de Mussolini «din afară», în timp ce Hitler le abordează «din lăuntru». Ambii erau conștienți de modul în care masele erau fascinate de «ieșirea din scară», de gigantism, iar lecția universală a Romei Imperiale

«Germany's Modern Architecture» («Arhitectura Modernă Germană»), 1937, afiş pentru Expoziţia Internaţională a Artelor şi Tehnicilor, Paris, 1937 ⌟

Afiş de propagandă pentru marşul Tinerilor Nazişti din regiunea Saxoniei, Leipzig, 1938 ⌄

«Kreistag der NSDAP – Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei» («Zilele Partidului Naţional-Socialist al Muncitorilor Germani»), St. Polten, 1939, afiş ⌄





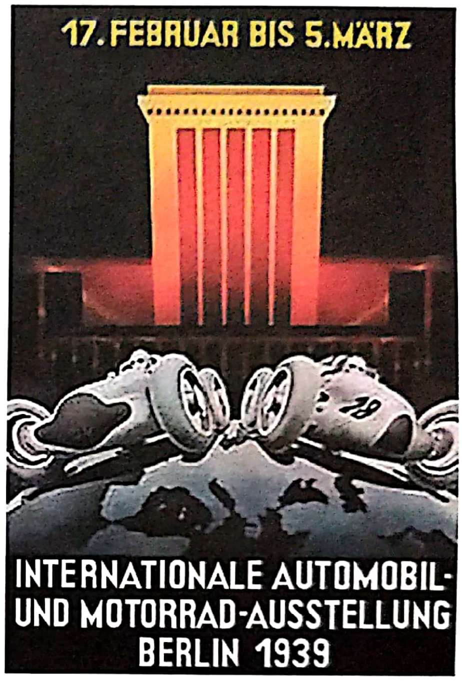


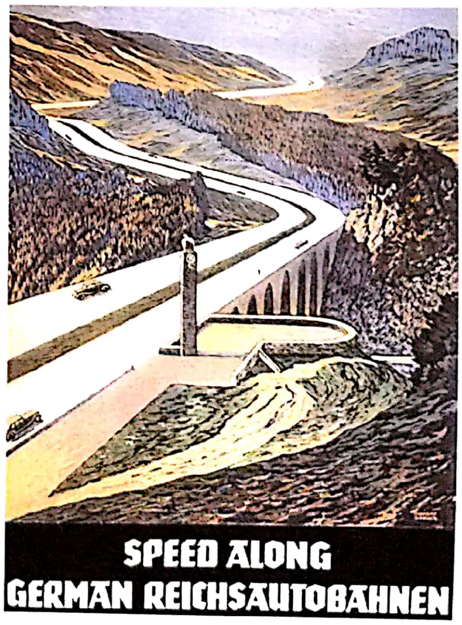
Albert Speer, Pavilionul Germaniei, Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris, 1937 ∟

Expoziția Internațională Auto, Berlin, 1939 ⌄

«Speed along German Reichsautobahnen» («Mergeți iute pe autostrăzile Germaniei»), afiș de promovare turistică din anii '30 ⌄







«Gebt mir 4 Jahre Zeit» («Dați-mi patru ani»), 1937, colaj



au înțeles-o diferit. Contactul direct al lui Hitler cu arta și arhitectura Romei Imperiale a avut loc cu ocazia vizitei din 3 mai 1938 la Roma a Führerului, ca răspuns la cea a lui Mussolini la Berlin, unde Ducele a fost marcat de parcurgerea marii artere triumfale decorată scenografic de către Benno von Arent. Ca răspuns, pentru primirea lui Hitler, a fost construit la Roma, de către Narducci, un nou pavilion al gării Ostiense, iar Roma a îmbrăcat o haină cu conotație imperială nouă, formată din citate clasice, precum portice, coloane, piedestale, ghirlande și urne, toate realizate scenografic din plăci fibrolemnoase compensate și marmoră artificială. Entuziasmul lui Hitler cu ceea ce cunoștea doar din cărți și reproduceri a fost extraordinar, după ce a văzut uriașa machetă a Romei Imperiale de la *Mostra Augustea della Romanità*, Termele lui Diocletian, Galeriile Borghese, *Foro Mussolini*, dar mai ales Pantheonul lui Agrippa, care cu perfecta lui geometrie și uriașa cupolă semisferică cu casetoane l-a impresionat atât de mult încât a revenit, în compania marelui arheolog Ranuccio Bianchi Bandinelli, spre a contempla într-o tăcere absolută singurul monument roman care și-a păstrat forma și funcțiunea două milenii. Motivul cupolei avea să fie reluat, la o scară colosală la *Die Große Halle* (*Ruhmeshalle* sau *Halle des Volkes*), proiectată după schițele sale, făcute în anii '20, și care cu ai săi 290 de metri înălțime avea să domine Berlinul ce urma a deveni Capitala Lumii. Dimensiunile pentru *Große Halle* le-a determinat în funcție de raportul dintre capacitatea sa și numărul de locuitori ai Berlinului, exemplul fiind raportul dintre capacitatea Catedralei din Ulm și numărul de locuitori ai orașului.

Alt monument roman, Colosseumul, avea să-l impresioneze tot atât de profund, iar rezultatul a fost recomandarea dată arhitecților Franz și Ludwig Ruff de a proiecta un Colosseum german, ca sală a congreselor partidului de la Nürnberg, dar cu o capacitate mai mare decât a amfiteatrului flavian.

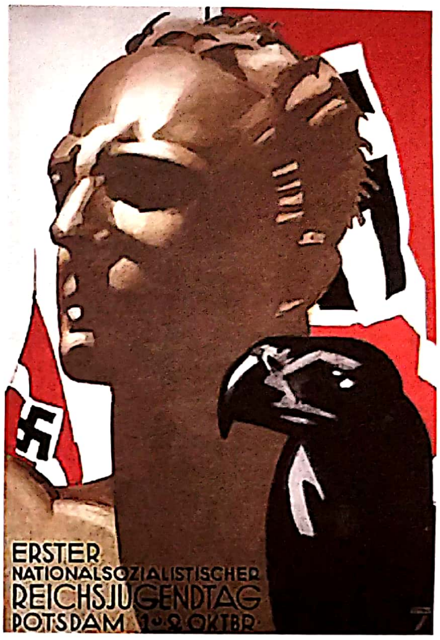
Deși Speer este cel care a elaborat «teoria ruinelor», ideea îi aparține lui Hitler care, după vizita la Roma, a manifestat un particular interes pentru «soliditatea și eternitatea construcțiilor», care putea fi asigurată doar de granit, singurul material peren demn pentru Reichul ce se dorea milenar.

Cu toate cordialele relații cu Mussolini, Hitler i-a atras atenția lui Goebbels, Ministrul educației și propagandei, să «nu insiste prea mult pe grandoarea și monumentalitatea proiectelor sale, pentru ca Ducele să nu i le copieze imediat». Astfel, se contura faptul că după războiul pentru care cei doi aliați aveau nestrămutata credință că avea să fie victorios, se profila să înceapă o nouă luptă, dar de data aceasta între Germania și Italia, ce urma a se desfășura pe frontul arhitecturii.

În matricea formativă a celui ce avea să aibă o influență totală asupra arhitecturii germane a celui de-al Treilea Reich un loc particular l-a avut arhitectul vienez Ferdinand Fellner, marele constructor european de teatre. Tot de o înaltă apreciere se bucurau și arhitecții clasicismului german, precum Langhans Carl Gotthard (*Brandenburger Tor* din Berlin, 1789–1793); Leo von Klenze (*Glyptotheka* din München, Propileele din Koenigsplatz, München, 1854–1862, Walhalla de lângă Regensburg); Friederich Gilly (Teatrul din Königsberg, 1799, Mausoleul familiei von Hoym din Dyhernfurt); Karl Friedrich Schinkel (*Schauspielhaus* din Berlin, *Altes Museum*, Berlin); Gottfried Semper (*Burgtheater*, Ringstraße, Viena, 1888, *Kunsthistorisches Museum*, Viena, 1872–1881) și Theophil Hansen (*Musikverein*, Parlamentul din Viena, Academia și Zappeionul din Atena). A fost interesat și de eclecticul Palat de Justiție din Bruxelles, realizat de către Joseph Poelaert. Albert Speer a trebuit să meargă la Bruxelles spre a-i face o descriere detaliată a Palatului de Justiție.

Hitler a avut o mare bibliotecă personală, care, după război a ajuns în Biblioteca Congresului din Washington. Biblioteca avea mai mult de 16 000 de volume și a fost rechiziționată de către

«Erster Nationalsozialistischer Reichsjugendtag» («Prima zi a tineretului național-socialist al Reichului»), Potsdam, 1–2 octombrie 1932, afiș



trupele americane de ocupație. În ea s-a găst un volum al lui Gottfried Semper, atent studiat și adnotat, care a avut o mare influență asupra Führerului care a devenit partizanul marelui arhitect în controversele «ideologice» cu Hegel. Hitler s-a identificat cu o serie de idei ale lui Semper, printre care și aceea că arta este o tehnică aplicată materiei pentru împlinirea unei funcțiuni și astfel forma, creațiune umană autonomă care se manifestă ca un simbol semnificant, este determinată de aspecte tehnice și constructive nedesociabile dar determinante pentru aspectul artistic.

Adept convins al darwinismului social, el vedea în fiecare stil nu numai martorul unei evoluții culturale ci, mai degrabă, sinteza dintre tehnicile ce evoluează și formele elementelor planimetrice și spațiale prezente în orice formă de reprezentare. El gândea arhitectura, formă culturală determinată de aspecte tehnice și constructive, ca fiind constituită din forme arhitecturale constructive și forme simbolice.

Speer afirma că «Dictatura hitleristă a fost fundamental diferită de toate dictaturile ce au precedat-o în istorie. Ea a fost prima dictatură a epocii marilor descoperiri tehnice, o dictatură care a exploatat plenar toate mijloacele puse la dispoziție de tehnică, pentru a-și asigura dominația asupra țării [...] Dictatorii din trecut aveau nevoie, chiar și la cel mai de jos nivel, de asistenți de înaltă calificare, de oameni capabili de a gândi și de a acționa singuri. În epoca noastră de dezvoltare tehnică, sistemul totalitar poate să se debaraseze de ei; numai mijloacele de comunicație permit a mecaniza cadrele inferioare. Se naște astfel un nou tip de om, gata să execute ordinele fără nicio crâcnire [...] Un alt rezultat a fost supravegherea foarte strictă la care au fost supuși cetățenii [...] Azi multă lume se teme că într-o zi națiunile vor fi dominate de mijloacele tehnice; sistemul totalitar al lui Hitler a fost foarte aproape de a realiza acest coșmar.» (15).

Pentru Hitler nu liberalismul capitalist ci ideea marxistă a utopicei lupte de clasă și a solidarității internaționale a muncitorilor reprezintă principalul pericol pentru unitatea națională a Germaniei naziste fondată pe doctrina *Volk*-ului. Hitler credea sincer că democrația și egalitarismul se opun statului naț ional-socialist.

În *Mein Kampf*, opera scrisă în timpul detențiunii datorate Puciului de la München, Hitler afirmă: «Atunci când ni se reproșează în față intoleranța noastră, noi recunoaștem că am luat decizia inexorabilă de a extirpa marxismul din Germania, până la ultima sa rădăcină [...] Doctrina evreiască a marxismului refuză principiul aristocratic prezent în natură și pune în locul privilegiului etern al forței și al energiei, predominanța numărului și a balastului. Ea neagă valoarea individuală a omului, contestă importanța entității etnice și privează astfel umanitatea de condiția prealabilă a existenței și a civilizației [...] Majoritatea nu a putut niciodată să înlocuiască un om. Ea a reprezentat întotdeauna nu numai pe proști, dar chiar și pe lași.» (16).

«Național-socialismul nu își bazează doctrina și deciziile nici pe indivizi și nici pe umanitate. El plasează cu bună știință în centrul tuturor gândurilor sale poporul. Pentru el poporul este o entitate condiționată sanguin, în care vede esența cerească pe care Dumnezeu a dat-o societății umane. Individul este trecător, dar poporul rămâne. Dacă o viziune liberală asupra lumii, prin zeificarea individului, poate să ducă la distrugerea poporului, național-socialismul, dimpotrivă, poate salva poporul, chiar și împotriva aspirațiilor individuale. Este necesar ca individul să înțeleagă în sfârșit că eul său nu are nicio importanță în comparație cu existența unui popor întreg [...] Și mai ales, el trebuie să înțeleagă că libertatea și voința unei națiuni trebuie să fie considerate ca bunuri mai prețioase decât voința și libertatea unui individ.». (17)

Cu tot acest punct de vedere privitor la locul și valoarea poporului, a maselor largi, Hitler considera în mod obiectiv că: «Facultatea de asimilare a marii mase este restrânsă, înțelegerea mică, pe cât de mare este lipsa de memorie. Deci orice propagandă eficace trebuie să se limiteze la

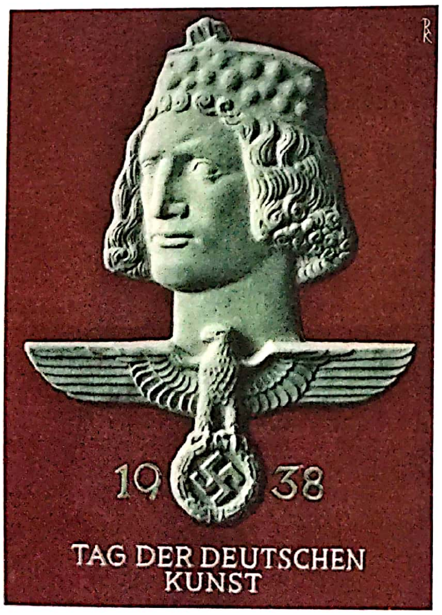
Reichsbank, bancnota de 5 mărci, avers, 1942 >

Reichsbank, moneda de 2 mărci, avers, 1938 ⌄

«Tag der Deutschen Kunst» (Ziua artei germane), carte poștală, 1938 ⌄







puține puncte și la a livra formule stereotipe atât de mult timp cât va trebui [...] Aici nu sunt necesare nuanțele [...] nu e nevoie de semisentimente.» (18). Hitler a fost unul dintre cei mai rafinați utilizatori ai propagandei moderne, definind-o cu claritate, încă din tinerețe, în *Mein Kampf*, opera definitorie pentru faustica sa existență: «Urmărind atent toate evenimentele politice, am fost mereu extrem de interesat de activitatea de propagandă. Eu vedeam în ea un instrument pe care organizațiile socialist-marxiste îl posedau temeinic și știau să-l folosească cu măiestrie. De aici am învățat de mult că folosirea judicioasă a propagandei constituie o veritabilă artă care, pentru partidele burgheze, rămâne o necunoscută.».

Albert Speer, arhitectul favorit al Führerului, în cartea sa *În inima celui de al Treilea Reich*, afirma că pasiunea lui Hitler pentru arhitectură și urbanism era fondată pe o bogată informație și pe o remarcabilă intuiție. Anii tinereții petrecuți în neoclasica Vienă l-au marcat profund pe Hitler, care considera pe baronul Haussmann, celebrul prefect al Parisului lui Napoleon al III-lea, «bineînțeles ca pe cel mai mare urbanist al istoriei și Opera lui Charles Garnier era edificiul său preferat».

Michel Ragon afirmă că după schițele desenate de Hitler în 1925, Speer a realizat proiectul pentru *Große Halle*, un dom gigantic, cu o cupolă cu diametrul de 250 de metri și înălțimea de 290 de metri, construcție care dacă ar fi fost realizată ar fi fost cea mai mare sală de reuniuni din lume. Până și cazematele din *Zidul Atlanticului* și celebrul automobil Volkswagen sunt realizate după schițele sale. O prezență atât de copleșitoare, dublată de suportul ideologic total și necondiționat al uriașului aparat de partid și de stat, a făcut ca arta și arhitectura de avangardă să trăiască un deceniu extrem de dificil, ajungându-se la marginalizarea unora dintre reprezentanții ei de vârf, fapt care a avut ca rezultat reapariția unor figuri importante de vechi arhitecți ai unei lumi anacronice de mult apusă, dar gata oricând la compromisuri ca Wilhelm Kreis și Paul Schmitthenner, partizani ai arhitecturii istoriciste; sau a lui Heinrich Tessenow care, «apărând cu romantică încăpățânare artizanatul contra industriei, opera realizată manual contra celei realizate cu mașina, apărea ca purtătorul de cuvânt al unei ideologii care încerca să satisfacă incerte aspirații [...] Bătrânii ajung să ocupe posturi de comandă în administrațiile publice, în asociațiile profesionale, impunându-și propriile directive. Tinerii sunt dezorientați [...] unii, care refuză colaborarea sunt marginalizați, lucrările oficiale comandate de stat fiindu-le interzise. Alții, ca H. Volkont, G. Harbers, E. Kruger, caută o cale proprie, care să nu fie nici raționalistă și nici oficială, dar rezultatele sunt destul de modeste. A treia categorie de arhitecți este cea a celor ce au acceptat, unii chiar cu sinceritate și nedisimulat entuziasm, arhitectura oficială care cerea realizarea unor modele codificate, a unor scenografii ambientale, a unor soluții tipologice simbolico-propagandistice, expediente formale extrase din tradițiile locale.» (19).

Principalele opere realizate grație «instrucțiunilor de partid», vehiculate de o întreagă armată de activiști și propagandiști, au fost: *Adolf Hitler-Schule* de la Hesselberg, proiectată de arhitectul Julius Schulte-Frohlinde, *Oldensburg Vogelsang* din Eiffel și *Oldensburg Crössinsee*, construite de Clemes Klorz, *Oldensburg Southofen* din Allgäu și *Hochschule NSDAP* făcute de Hermann Giesler, precum și cea mai reprezentativă operă din această categorie, monumentala dar recea *Casă Brună* din München, realizată de Paul Ludwig Troost în 1930. Benevolo afirmă că aceste opere au fost proiectate pentru a deveni «simboluri ale noii ordini [...] modele pentru construcțiile destinate să găzduiască instituțiile comunitare ale Reichului; problema era de demonstrare a atașamentului spiritual, mai înainte de găsirea unui nou stil.» (20).

Artă predilectă a tuturor regimurilor autoritare, arhitectura trebuia să slujească nazismul în mod necondiționat, general și total. Atributele vitruviene privind utilitatea, trăinicia și



Reichsbank, bancnota de 5 mărci, revers, 1942

Reichsbank, moneda de 2 mărci, revers, 1938

Mărci poştale cu portretul lui Adolf Hitler

frumusețea arhitecturii nu mai erau considerate scopuri în sine, ci doar simple mijloace de împlinire a idealurilor puterii pe care acestea trebuiau să o glorifice în sens absolut, mistic și să creeze cadrul de comemorare în formă și fapt a celor căzuți pentru idealurile național-socialismului. Astfel se vor naște, printr-o monumentalizare simbolică, pentru sublimarea ideii de eroism, de perenitate și de rasă, scenograficele cimitire Totenburg, veritabile «castele ale morții», destinate glorificării și comemorării celor căzuți pe toate fronturile. Pe direcția impusă de agresivul monumentalism rece al *Reichsebrennmal*-ului de la Tannenberg, realizat în 1927 de către Walter și Jochannes Krüger, s-au făcut proiectele pentru Căzuții din Rusia (1943) și pentru Eroii trupelor cuirasate din Africa (1943). Aceste opere, afirmă Tafuri și Dal Co, trebuiau să «sublimeze, în afara timpului, valoarea rasei, perena necesitate a războiului, având drept consecințe extreme pietrificarea simbolică a idealurilor, urmată de acaparatoarea atmosferă scenografică a *Ordensburgen*-urilor și a teatrelor în aer liber. Monumentele, ca acele *Kleinsiedlungen*, trebuiau să fie o alternativă concretă la mașina sterilității.» (21).

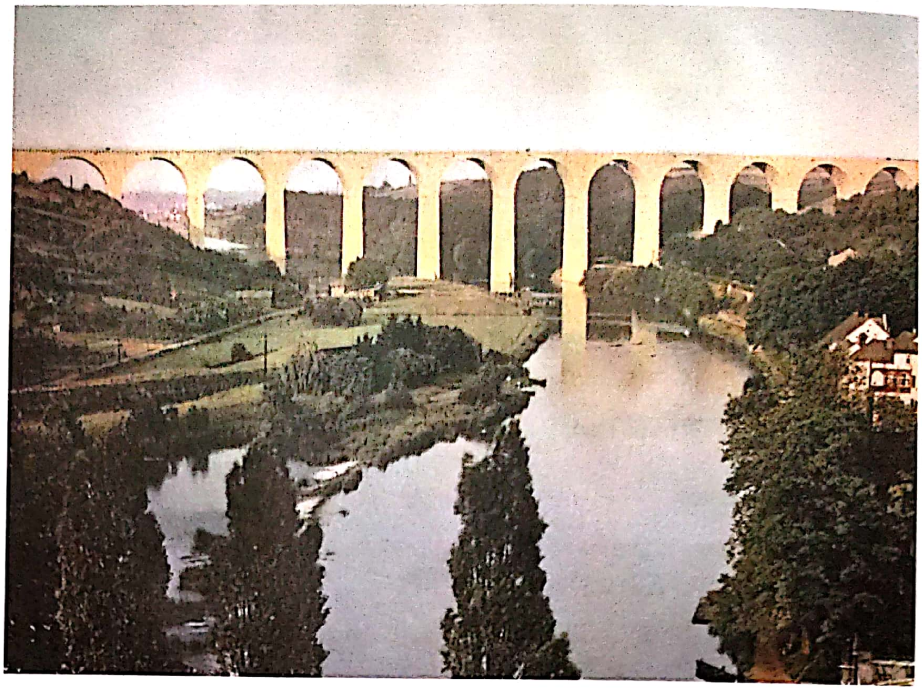


Cu toată distanțarea față de modernism, arhitectura «artă de stat» a celui de al III-lea Reich nu s-a dorit principial antimodernă, ci mai degrabă a urmărit nespecificitatea atemporală a stilului clasic, cu grandoarea, simplitatea, claritatea și frumusețea lui semnificativă. «Clasică se poate defini mișcarea spirituală care se află în credința noastră, excluzând așa cum trebuie exclus din acest cuvânt orice semnificat de reacție retorică sau de reabilitare a modurilor și a ideilor consumate... (Clasicul) este susținător al unor norme fundamentale, respectuos față de anume ordine politice și morale, față de anumite principii care unesc cu înțelepciune, în loc să despartă în mod anarhic, oamenii ce trăiesc într-o aceeași comunitate națională» (22).
Hitler considera că stilul unei construcții este inseparabil legat de funcțiune, și de aici faptul că nu doar gustul propriu, sensibilitatea artistică și cultura de specialitate au marcat arhitectura celor doisprezece ani ai Reichului ce se dorea milenar, ci și acutul lui instinct politic și exigențele propriei sale ideologii care au determinat să nu se facă o singură formă de arhitectură ci trei, fiecare servind cu mijloacele specifice ale produsului de arhitectură câte o parte a aspirațiilor și necesităților noului Reich. Astfel, el concepe «tripartit» arhitectura germană: **1.** O arhitectură de reprezentare, pentru edificii publice, de factură clasicizantă, atemporală, menită să prezinte și să reprezinte pentru prezent și viitor grandoarea Reichul milenar. **2.** O arhitectură modernă, de oțel, beton și sticlă, funcționalistă, prezentă în arhitectura industrială sau «de consum». **3.** O arhitectură *Völkisch*, tradiționalistă, naționalist-romantică, legată vernacular de Blut und *Boden*, acceptată pentru tot ce nu este construcție publică.

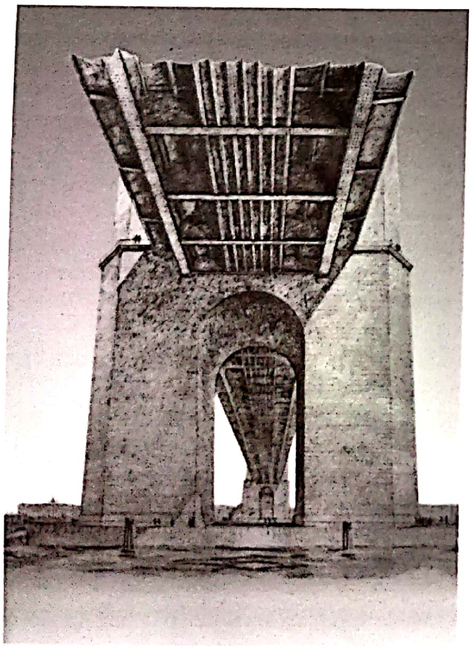


Paul Bonatz, Pod de autostradă, Limburg, 1939 >

Paul Bonatz, *Elbhochbrücke* (Podul înalt de peste Elba), Hamburg, desen de Kurt Dubbers, 1937 ⌄



Arhitectura industrială și designul

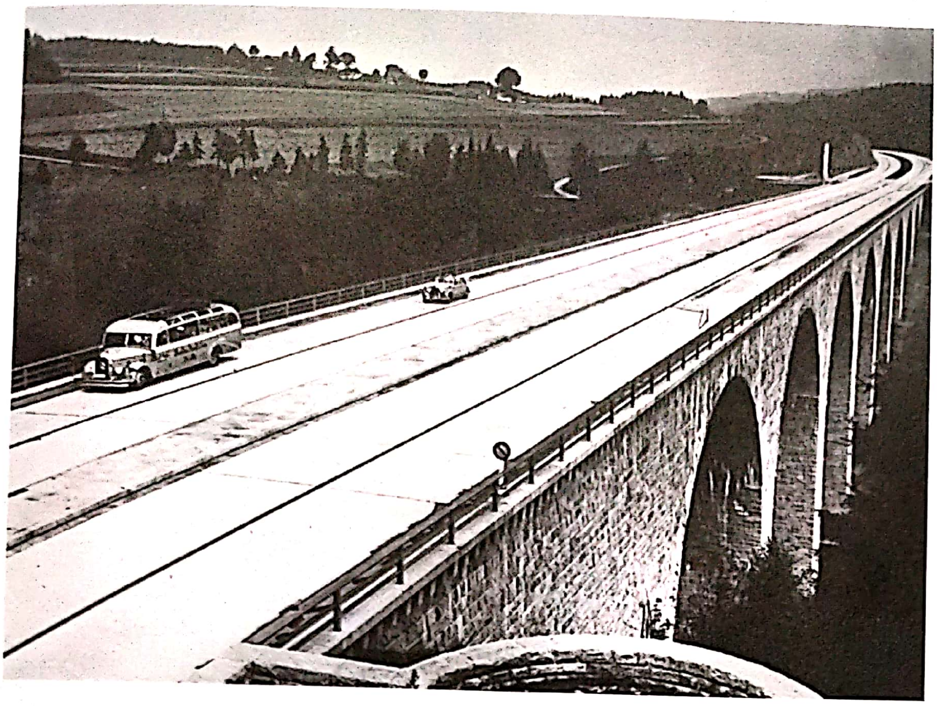


În arhitectura și designul industrial, ordinea și tehnicitatea germană, bazate pe tradiție, în general, și pe succesele *Werkbund*-ului, în special, a dus la rezultate impresionante. Se poate afirma că național-socialismul a fost în acest domeniu de un pragmatism total, acceptând în mod absolut că «stilul este generat de eficiență»; consecințele acestui fapt au fost deosebite și imediate, soluțiile adoptate fiind dintre cele mai raționale, iar amintirile experimentelor revoluționare de avangardă și chiar ale Școlii Bauhaus fiind vii și aplicate ferm, cu acea binecunoscută seriozitate și meticulozitate specifică spiritului german.

Arhitectura și designul industrial aparțin acelei *Industriekultur* (Cultura industriei) – noțiune folosită de Alfred Rosenberg în *Criza și renașterea Europei* (*Krisis und Neugeburt Europas*, 1919–33) în *Sânge și onoare – discuții și traduceri* (*Blut und Ehre, Reden und Aufsätze*, 1919–33), München, 1938 și menționată și dezbătută de Tilmann Budensieg în *Cultura industriei, Peter Behrens și A.E.G. în 1907–1914* (*Industriekultur, Peter Behrens und die A.E.G. 1907–1914*), Berlin, 1978. Practic, «biblia» *Industriekultur* este cartea profesorului Ernst Neufert, *Bauordnungslehre*, (*Elemente de construcție*), Berlin, 1943, publicată și răspublicată în întreaga lume și tradusă în toate limbile. Manualul, devenit clasic, de raționalizare, standardizare și normare, a apărut la cererea și cu sprijinul lui Albert Speer și a reprezentat și reprezintă instrumentul cel mai important și plin de eficacitate și consecințe pentru proiectarea raționalistă a arhitecturii și se consideră că influența ei asupra arhitecturii contemporane este mai mare decât a oricărui mare maestru al arhitecturii moderniste.

Remarcabile sunt realizările arhitecturii industriale germane, unde considerentele politico-ideologice au cedat în fața raționalismului generator de randamente sporite. Contemplând cu entuziasm un vast complex industrial ultramodern al firmei Krupp din Essen, Hitler îi spune lui Speer că: «Suntem confruntați aici cu tipuri de exigențe diferite de cele care sunt cerute de afacerile publice, unde stilul doric se impune.» (23).

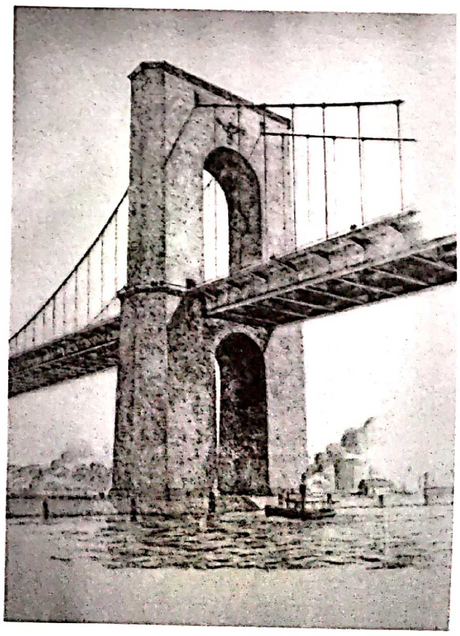
Marile fortificații care formau *Zidul Atlanticului*, construite după schițele lui Hitler, erau de un raționalism funcționalist excepțional fiind una dintre expresiile cele mai înalte ale *Industriekultur*. Hitler a reușit să imprime aridelor forme de arhitectură militară, cu un simț și o artă a propagandei remarcabile, caracterul de «reprezentare»; de reprezentare a puterii



Saalebrücke (Podul peste Saale), Hirschberg, *Reichsautobahn*, 1937 <

Paul Bonatz, *Elbhochbrücke* (Podul înalt de peste Elba), Hamburg, desen de Kurt Dubbers, 1937 ⌄

germane, descurajantă pentru inamic, dar oferind fizic și psihic utilizatorilor sentimentul de securitate maximă. Materialul de construcție ales a fost betonul armat, a cărui rezistență și calitate expresivă au fost exploatate la maximum.
În spirit modern, raționalist, au fost realizate uzinele de automobile Volkswagen din Westfalia (1938), uzinele Kohlenbergwerk din Essenkaternberg (1928–1932), uzinele de avioane Heinkel-Werke din Oranienburg (1938), precum și marele aeroport Tempelhof, construit la Berlin de către Ernst Sagebiel în 1936.
În arhitectura industrială funcționalitatea, raționalitatea și eficiența au fost elementele care au dictat stilul. În conformitate cu spiritul german, permanent predispus celebrării «frumuseții muncii», s-a acordat o atenție specială higienei și protecției muncii, formele fiind stabilite după principiile maximei eficiențe și a respectării cu strictețe a tuturor normativelor ergonomice, de iluminare și de securitate. Una dintre operele cele mai interesante, atât pentru calitățile tehnice inovatoare cât și pentru raționalismul gândirii inigineresco-arhitecturale a fost hangarul de avioane și sufleria aerodinamică pentru încercări de zbor de la Frankfurt am Main.
Tot de o particulară calitate a fost și realizarea, sub conducerea inginerului Fritz Todt, *Landesleiter al KADAI* (*Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure*), a rețelei de autostrăzi a Reichului. Autostrăzile, invenție italiană (primele autostrăzi din lume fiind Milano-Como și Roma-Ostia), au fost realizate în Germania la o scară uriașă, rețeaua autostradală fiind cea mai mare și cea mai bună din lume. Nici astăzi, cu excepția Statelor Unite, Italiei și Franței, nicio țară din lume nu a ajuns la cei peste 4000 de kilometri ai rețelei germane de autostrăzi din perioada interbelică. Absorbind o uriașă cantitate de muncă, *Reichsautobahnen* au rezolvat în mare măsură problemele ridicate de șomaj în faza premergătoare economiei de război. Realizând, ca în Imperiul Roman, mai întâi rețeaua de transport și comunicații, care anunța intrarea în epoca automobilismului de «consum», germanii au considerat autostrăzile ca pe un simbol al unității naționale, preludiu al planificării și sistematizării centralizate a întregului teritoriu al Reichului. Tafuri afirmă că «autostrăzile au fost concepute acordându-se o particulară atenție peisagistică; [...] arhitecți ca Bonatz au proiectat aceste opere de inginerie [...] ca ocazii pentru reafirmarea, după canoanele ideologiei *völkisch*, a legăturii între tehnică și natură.» (24).





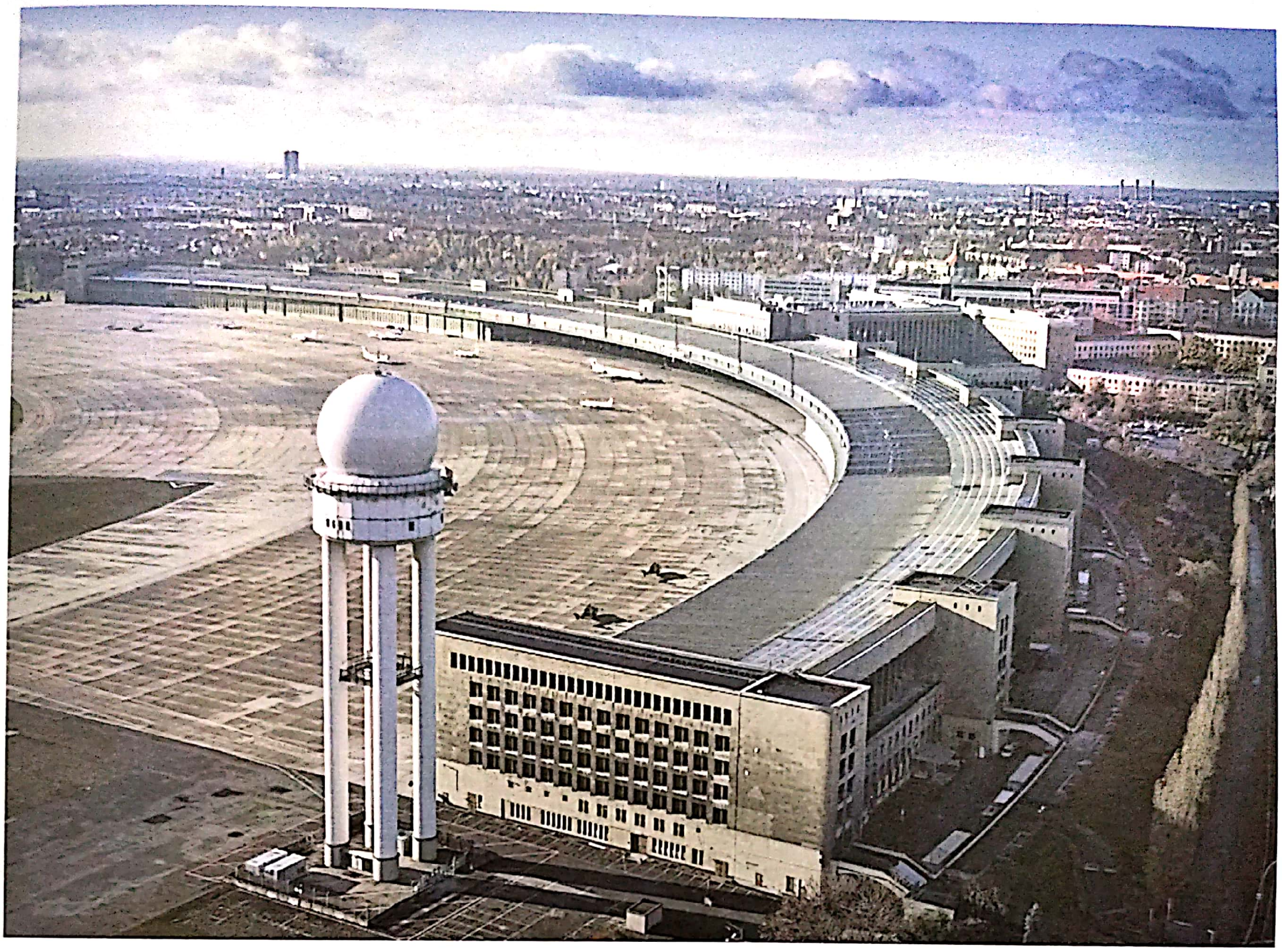
Ernst Sagebiel, Aeroportul Tempelhof,
Berlin, 1933–1941 ^

Acest program, ambițios și vast, inițiat de cel de al Treilea Reich, de construire a unei rețele de autostrăzi, a dus la realizarea cu succes a unor construcții tehnice remarcabile, la care au concurat atât tehnologiile și tehnica modernă, cât și impecabilul sistem de organizare a muncii. Autostrăzile, menite a optimiza transporturile prin ocolirea aglomerațiilor urbane și eliminarea riscurilor depășirilor, pentru a putea fi utilizate corespunzător, au necesitat elaborarea și respectarea riguroasă a unei noi și minuțioase legislații rutiere. Erau stabilite, cu rigurozitate tipică germană, pozițiile și dimensiunile zonelor de protecție adiacente autostrăzii și de încadrare generală a tuturor construcțiilor – restaurante, stații de benzină și întreținere, parcaje, acostamente – într-un plan riguros de sistematizare).

Parte indisolubilă a programului de autostrăzi o constituie podurile, care sunt în mare măsură tipizate. Pentru celelalte poduri, care diferă în funcție de deschidere, de structura propusă, de amplasament, de materialele de construcție, au fost adoptate soluții raționale și îndrăznețe. Unul dintre cele mai reprezentative poduri a fost *Elbehochbrücke*, de la Hamburg, realizat de către Wilhelm Haerter. Podul, cu lungimea totală de 1200 de metri, distrus în timpul războiului, se sprijinea pe doi piloni gigantici cu înălțimea de 178 de metri și lățimea de 20 metri, deschiderea maximă dintre piloni era de 700 de metri, iar lățimea benzilor de circulație auto și a celor două benzi pietonale atingeau 47 de metri. Având înălțimea circulabilă de 73 de metri, el permitea navigarea pe Elba a navelor de mare tonaj.

În domeniul designului industrial, sistemul organizatoric german, grefat pe tradiția Werkbundului și pe cea a Bauhausului și a *Neue Sachlichkeit* (Neo-obiectivismul, mișcare artistică germană

‹A fost foarte clar trasată linia de demarcație dintre arhitectura ideologică și arhitectura funcțională. Într-o zi, în timp ce priveau împreună cei 300 de metri de fațadă de beton armat a uzinei Krupp din Essen, Hitler i-a spus lui Speer: «Ne confruntăm aici cu tipurile de cerințe diferite de cele care reglementează afacerile publice. Aici este soluția tehnică cea care se impune, nu stilul doric, care este expresie a noii ordini». (...) În pofida campaniei sale isterice împotriva acoperișurilor plate și a cutiilor de beton, totalitarismul a acceptat fără remușcări utilizarea de forme «burgheze», pentru locuințe și construcții industriale. O clădire de sticlă și oțel, cum ar fi cea a AEG (producătorul german de echipamente electrice), proiectată de modernistul Peter Behrens – și este important să reținem că Behrens a rămas șef al departamentului de arhitectură al Academiei prusace în întreaga perioadă nazistă – sau Centrul de Cercetări aeronautice, proiectat de Brenner și Deichmann, au fost similare cu realizările Bauhaus-ului așa de disprețuite.› (Igor Golomstok, *L'art Totalitaire*, Editions Carré, Paris, 1991)



Ernst Sagebiel, Aeroportul Tempelhof, Berlin, 1933–1941 ^

ce a succedat Expresionismului) a dat rezultate remarcabile. În puțin studiatul design militar rezultatele au fost uneori excepționale, tehnologia folosită fiind de avangardă, chiar atunci când, în faza finală a războiului, penuria de materii prime a dus la o ultra rațională utilizare a *Ersatz*-urilor, a înlocuitorilor.

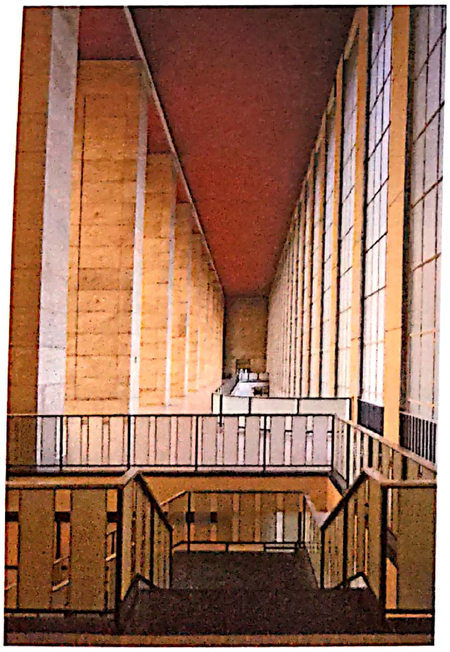
Poziția nazistă, în ceea ce privește *Neue Sachlichkeit* (Neo-obiectivismul), a fost, atât în teorie cât și în practică, dualistă. Sau mai bine zis pragmatică. A respins ceea ce nu corespundea propriei ideologii și a folosit ceea ce era corespunzător. Erika Gysling-Billeter a remarcat această caracteristică, interpretând-o însă ca pe o formă de continuitate: «În mijlocul unei țări care visa patetic la o reîntoarcere la rasă, sânge și pământ, la *Blut und Boden*, continuau formele datorate Școlii Bauhaus sau chiar create de artiști care au simpatizat cu ea. Funcționalismul a supraviețuit! Noua Obiectivitate a înșelat dictatura.» (25).

Faptul că în designul de obiecte utilitare s-a pus accentul pe forma pură, generatoare a utilității maxime, trebuie înțeles și prin modul de încărcare ideologică pe care orice formă de creație trebuia să o aibă într-un stat totalitar. Obiectul de larg consum a căpătat o nouă semnificație, devenind el însuși un mijloc de «comunicare politică», capabil de a participa la fenomenul de «îndoctrinare a consumatorului», fără a avea nevoie de conotațiile politico-estetice ale arhitecturii. Teoreticienii național socialiști cereau ca formele să fie standardizate, *Betriebsgemeinschaften*, capabile de a fi propuse industriei pentru producția în serie. Atitudinii individualiste a creatorului, care «caută cu orgoliu doar efectul personal» i se opunea subordonarea creației în spiritul «obiectivității și a modestiei», chiar a anonimatului, pentru

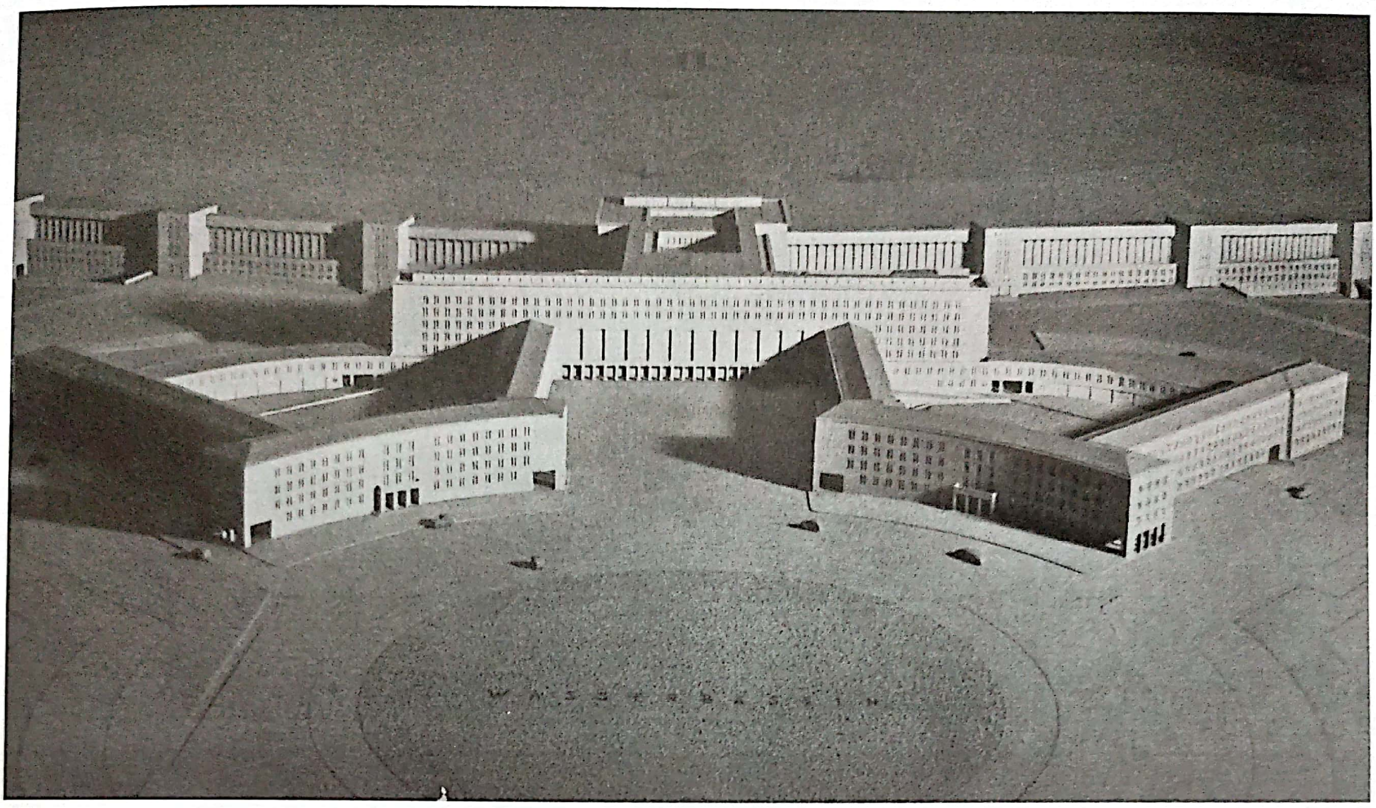
‹«Suntem norocoși» – spunea Hans Hollein în timpul unei animate întâlniri la *Deutscher Werkbund* la Darmstadt, în 1978 – «că lui Adolf nu-i plăceau prea mult șnițelele vieneze, altminteri și ele ar fi fost proscrise împreună cu arhitectura clasică a Germaniei». În același sens, Speer însuși afirma că arhitectura clasică s-ar găsi pe o poziție excelentă dacă Hitler ar fi fost un fanatic al artei moderne. Este atunci legitim să ne întrebăm, precum dl. Larsson, de ce produsele industriale și tehnologia celui de al treilea Reich au fost apreciate după 1945, în timp ce producțiile sale culturale au fost universal condamnate din motive morale.› (Leon Krier, *Albert Speer, Architect*, AAM Editions, Bruxelles, 1985)



Ernst Sagebiel, Aeroportul Tempelhof,
Berlin, 1933–1941 ^ v ⌟

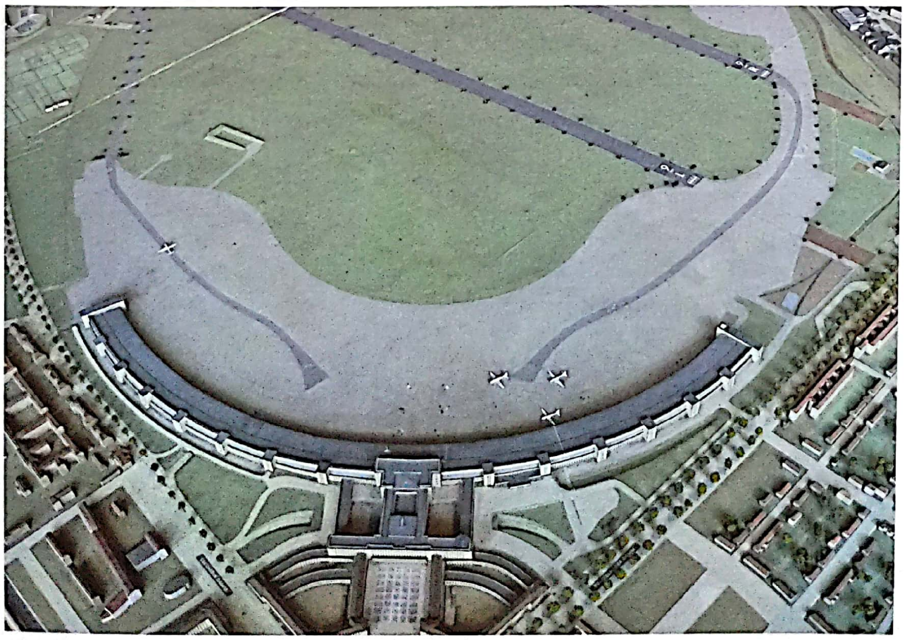




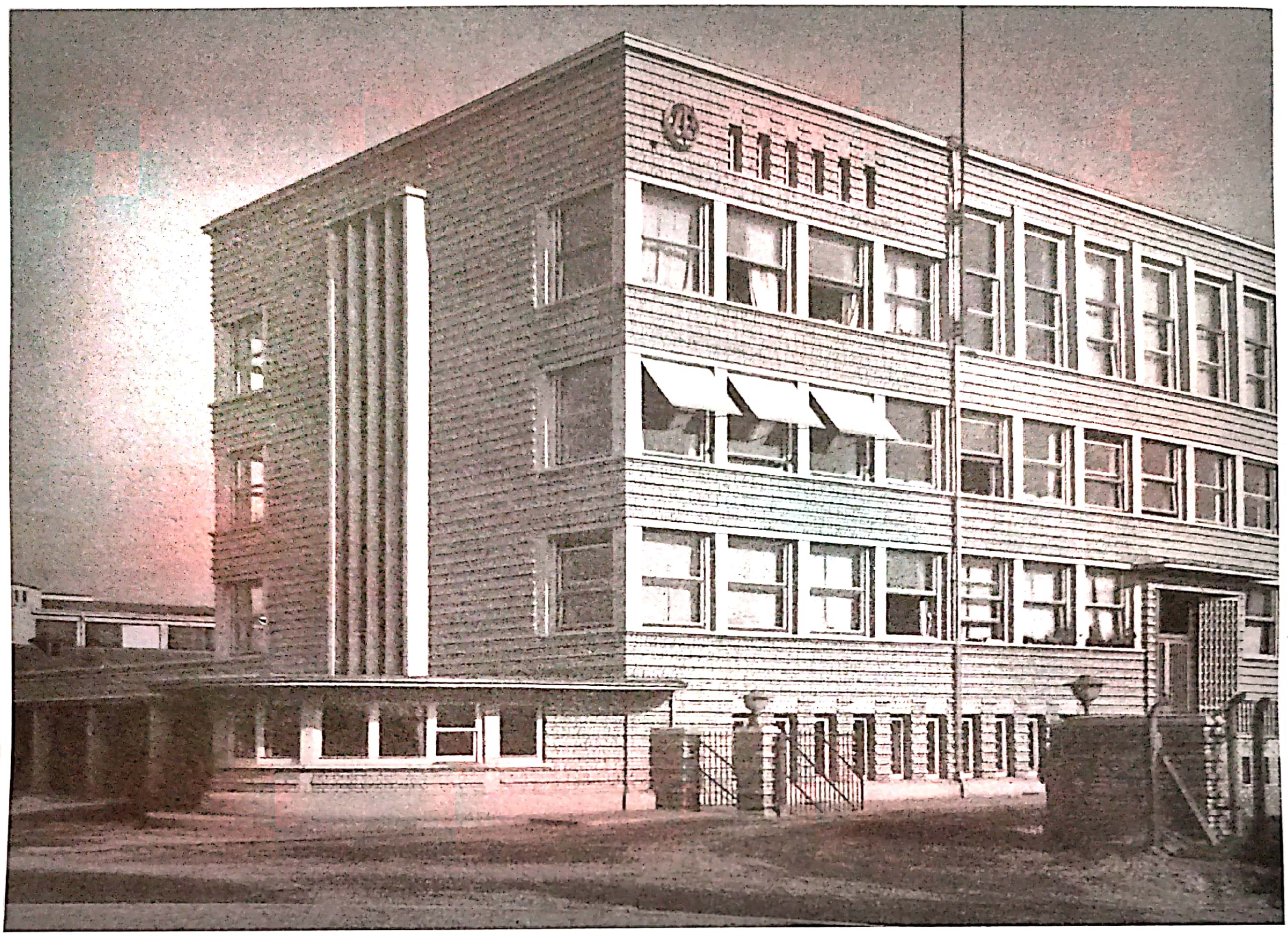


Ernst Sagebiel, Aeroportul Tempelhof, Berlin, 1933–1941, machetă ^ ∟

Ernst Sagebiel, Aeroportul Tempelhof, Berlin, 1933–1941 ⌄

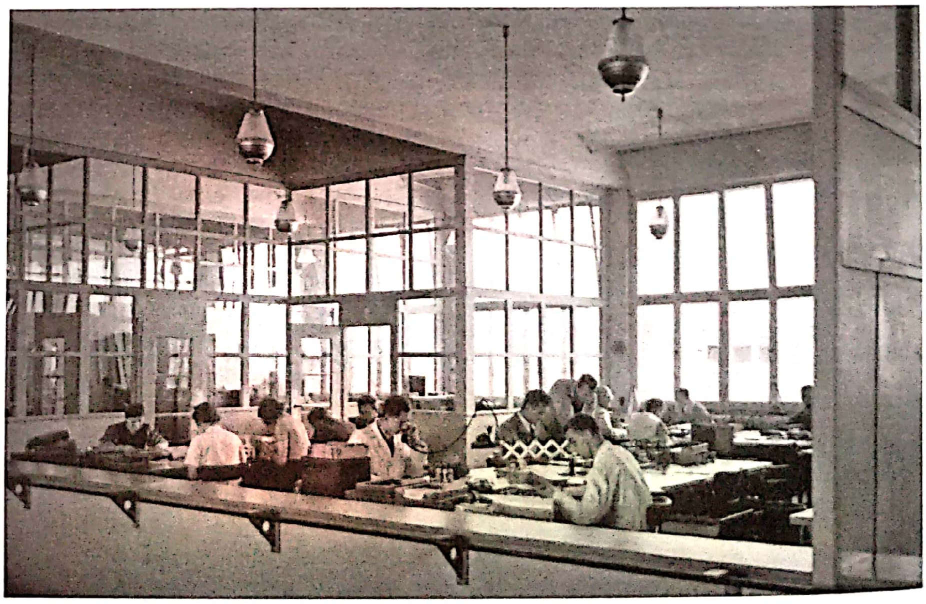


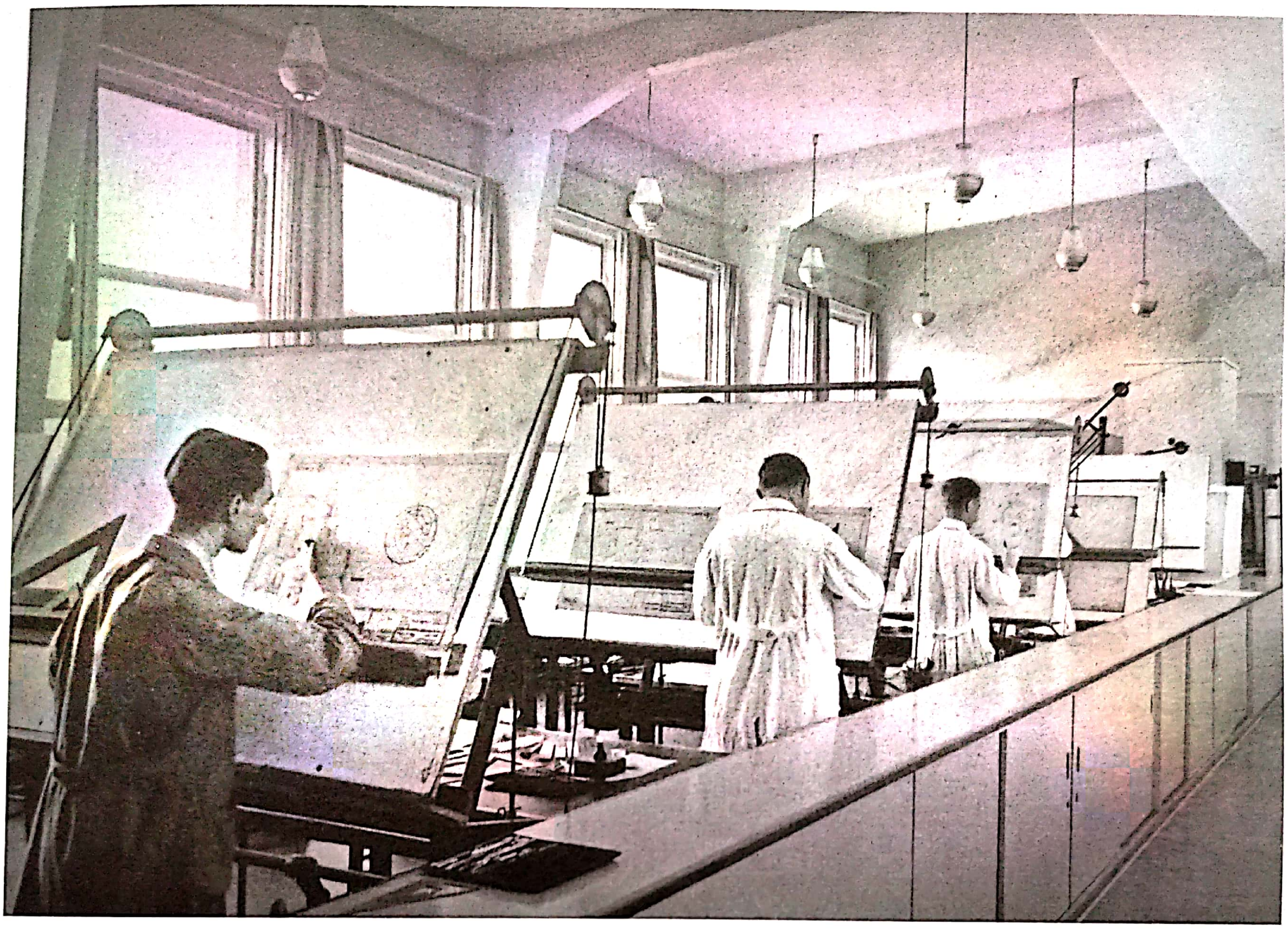


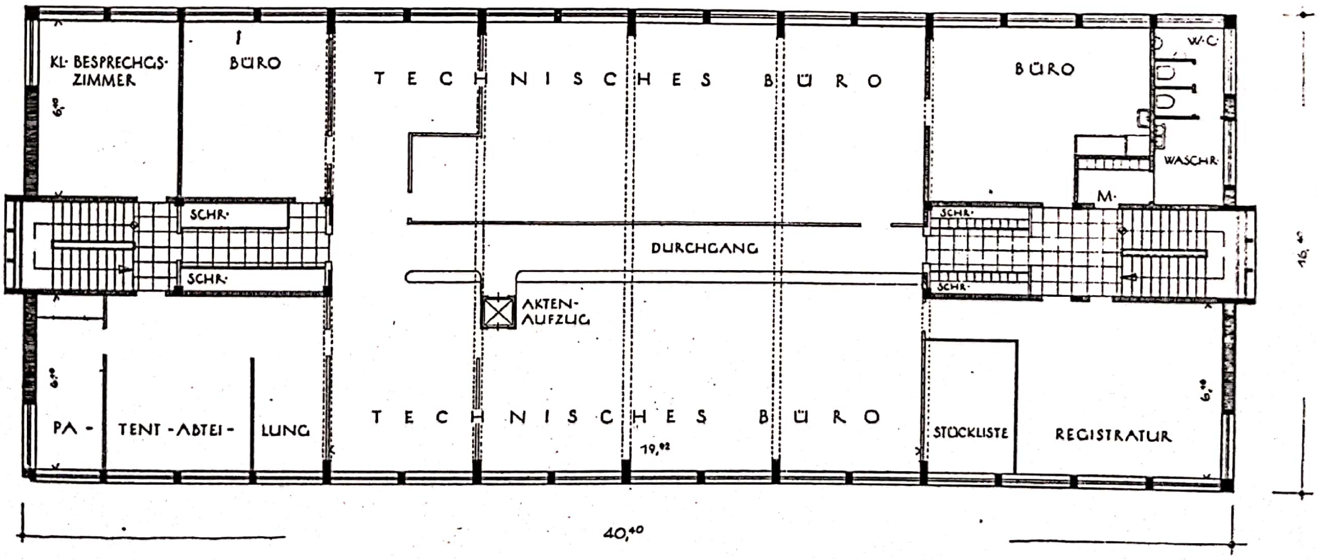


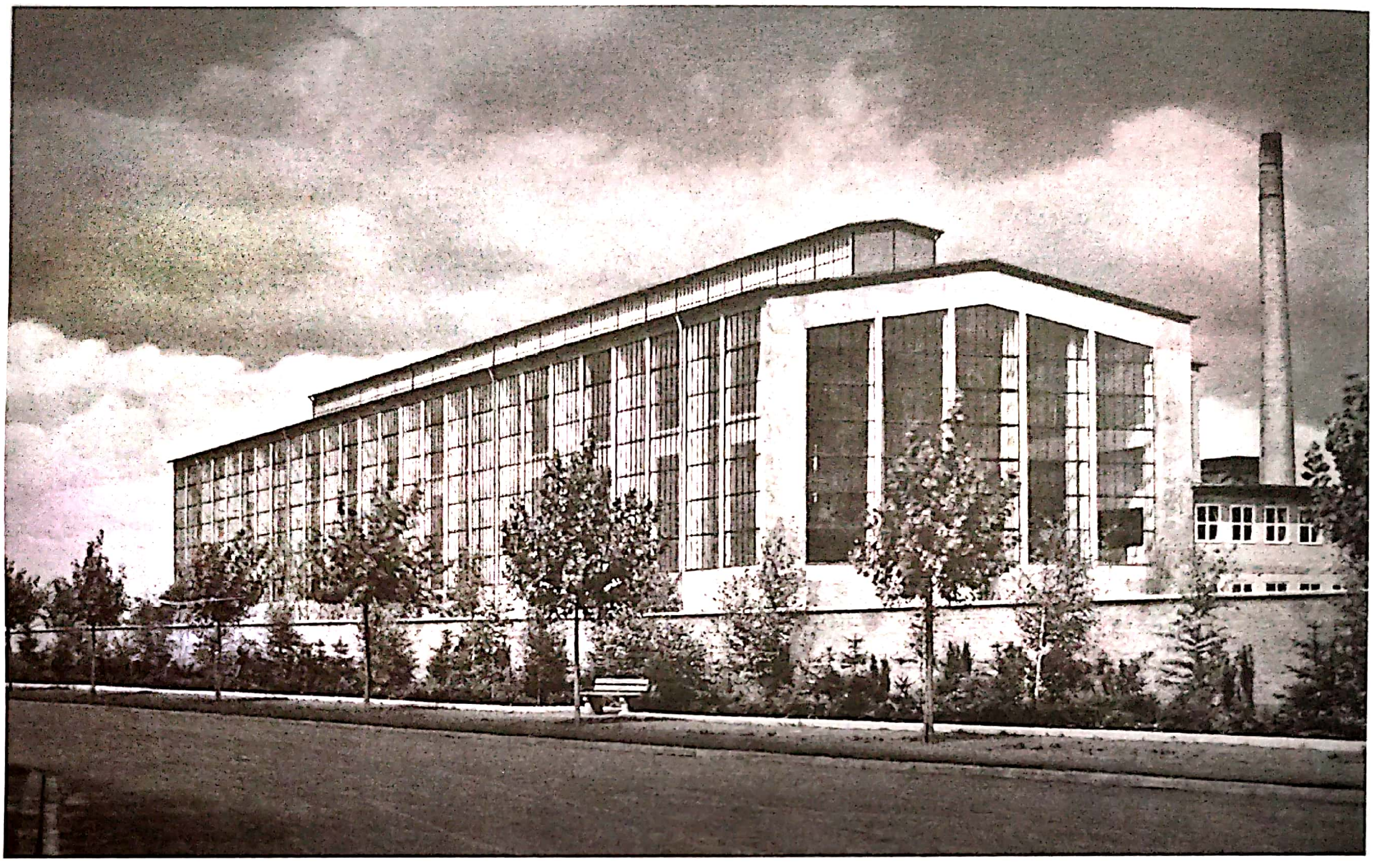
Ritter Wilhelm, Zahnradfabrik, Friedrichshafen, 1938, imagini de epocă ^ ¬ >

Ritter Wilhelm, Zahnradfabrik, Friedrichshafen, 1938, plan etaj >






KL· BESPRECHGS-ZIMMER
BÜRO
TECHNISCHES BÜRO
BÜRO
W·C·
WASCHR·
M·
SCHR·
SCHR·
DURCHGANG
AKTEN-AUFZUG
SCHR·
SCHR·
PA - TENT -ABTEI - LUNG
TECHNISCHES BÜRO
STÜCKLISTE
REGISTRATUR
40,40

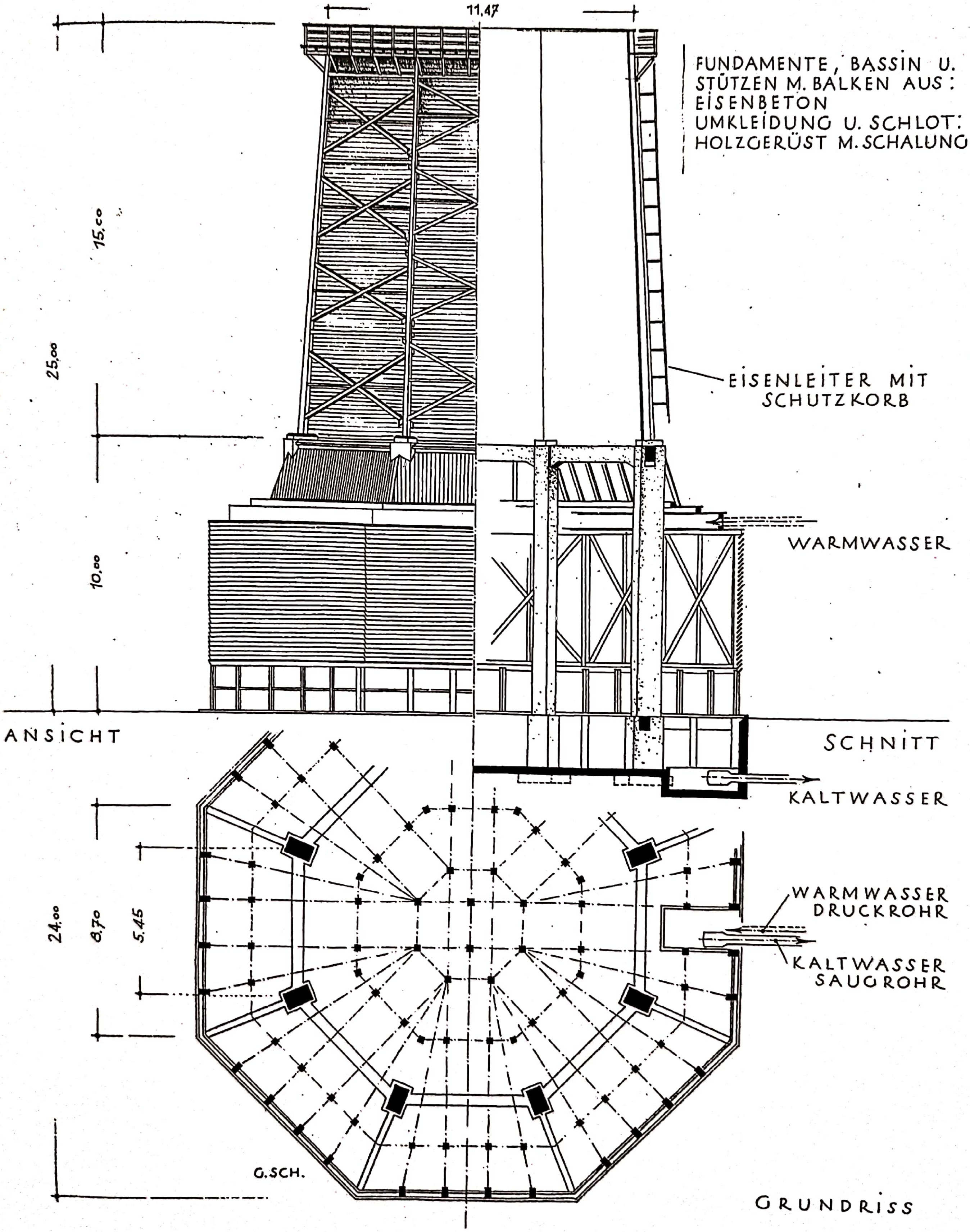


Ernst Schwaderer, Fabrikgebaude, Neue Ringstraße, Stuttgart, 1941 ^ >

atingerea scopului final, «servirea poporului». Era blamată tendința imorală «capitalistă», de a inova continuu, permanent, cu orice preț, doar de dragul modei. Dexel, în 1938, recomanda crearea de obiecte «germane atemporale», care să poată fi folosite o viață întreagă fără a fi supuse perisabilității morale.

Nu lipsit de interes este faptul că în 1932, Hitler însuși – care credea că toți oamenii ar trebui să poată să dețină o mașină proiectată inteligent, ieftină și fiabilă – la o masă într-un restaurant din München, a desenat și a elaborat caietul de sarcini al revoluționarului și celebrului Volkswagen, cel care avea să fie cel mai fabricat automobil din toate timpurile. Este cunoscut că Führerul, mare amator de automobile, deși nu a avut niciodată propria sa mașină și nu a știut să conducă vreodată, a făcut personal schițele pentru caroseria VW, schițe care cu puține modificări au fost folosite de către inginerul Ferdinand Porsche la proiectarea și realizarea propriu-zisă a automobilului *KDF-Wagen* (*Kraft durch Freude* – forță prin bucurie) care, împreună cu FIAT Topolino, a deschis era automobilului popular.

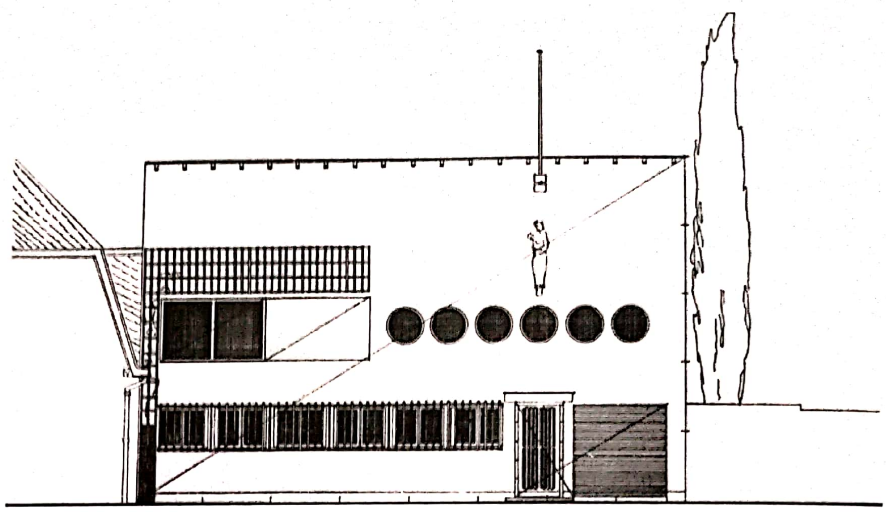
Dacă în domeniul designului contribuțiile lui Hitler nu sunt de neglijat, și părerile sale în privința prefabricării locuințelor sunt de un interes particular, unele din ele chiar devansând pe cele ale avangardei internaționale: «a construi o casă nu trebuie să constea în nimic altceva decât în montaj, ceea ce nu înseamnă că se va ajunge la o uniformizare a locuințelor. Se poate varia dispoziția și numărul elementelor, care trebuie să fie standardizate. Pentru automobilul meu, eu găsesc peste tot piese de schimb, dar nu găsesc la fel și pentru apartamentul meu.» (26).


11,47
FUNDAMENTE, BASSIN U. STÜTZEN M. BALKEN AUS: EISENBETON
UMKLEIDUNG U. SCHLOT: HOLZGERÜST M. SCHALUNG
15,00
25,00
10,00
EISENLEITER MIT SCHUTZKORB
WARMWASSER
ANSICHT
SCHNITT
KALTWASSER
24,00
8,70
5,45
WARMWASSER DRUCKROHR
KALTWASSER SAUGROHR
G.SCH.
GRUNDRISS

Sorin Vasilescu

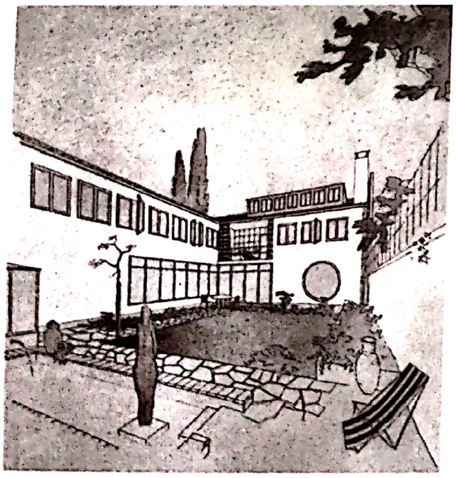
Karl Wach, Locuință unifamilială, Niederrheim, Berlin, 1934, fațadă principală >

Karl Wach, Locuință unifamilială, Niederrheim, Berlin, 1934, curte interiorară ⌄



Locuințe populare și urbanism

În abordarea și rezolvarea problemelor urbane ridicate de inserția noului în țesutul vechilor orașe și de realizare a unor vaste programe de locuințe de masă, cu toată propaganda antiurbană, soluțiile adoptate de regimul nazist au fost raționale, realiste și de mare eficiență. Pornind de la ideea că, «înainte de a fi prea târziu, este necesară în primul rând ordonarea traficului», în Germania s-a acordat o foarte mare atenție dezvoltării organizate, sistematizate a orașelor sale. Străzile și orașele urmau a avea un aspect unitar grație standardizării și respectării unor riguroase normative urbane și doar edificiile reprezentative, simboluri ale puterii absolute, urmau a se distinge pregnant în masa celorlalte construcții. Alături de cămine pentru tineretul german construite în mai toate orașele Germaniei, s-au construit și un mare număr de locuințe muncitorești în care problemele locuibilității «proletare» erau rezolvate respectând cele mai evoluate principii și doleanțe ale avangardei internaționale. Aceste locuințe, așezate în apropierea fabricilor, au fost realizate după proiectele pentru așezările suburbane ale *Arbeitsfront*-ului, în intenția de a împlini un vis al tuturor dictatorilor, visul golirii metropolelor, ce corespunde dorinței de creație a unui «univers mut», subordonat simbolului puterii. Toate regimurile totalitare își asumă, la un moment dat, în mod real sau doar propagandistic, responsabilități sociale, punând un accent particular, deosebit, pe rezolvarea problemelor locuințelor. În acest domeniu, politica național-socialistă a avut o poziție contradictorie. Pe de o parte, ea a încurajat curentul «populist», caracterizat de un pronunțat caracter antiurban, în spiritul afirmațiilor, cu limpezi semnificații politice, ale unuia din colaboratorii Führerului pentru problemele rezidențiale, J.W. Ludovici: «trebuie netezită calea spre o întoarcere la pământul german nu numai a țăranului, dar și a muncitorului». Pe de altă parte, mai ales după 1938, a fost aplicată cu maximă eficacitate, pentru clasa muncitoare, prin intermediul *Arbeitsfront*-ului, o nouă politică a locuințelor de masă, care pornește de la cele mai avansate soluții mondiale, în care pozițiile raționaliste, de avangardă, predominau.

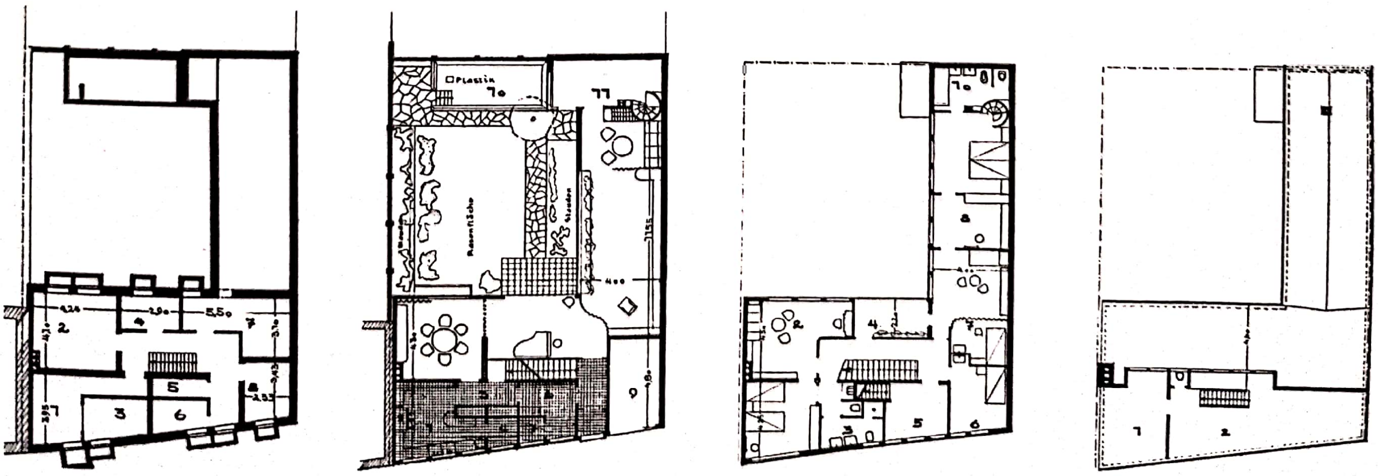


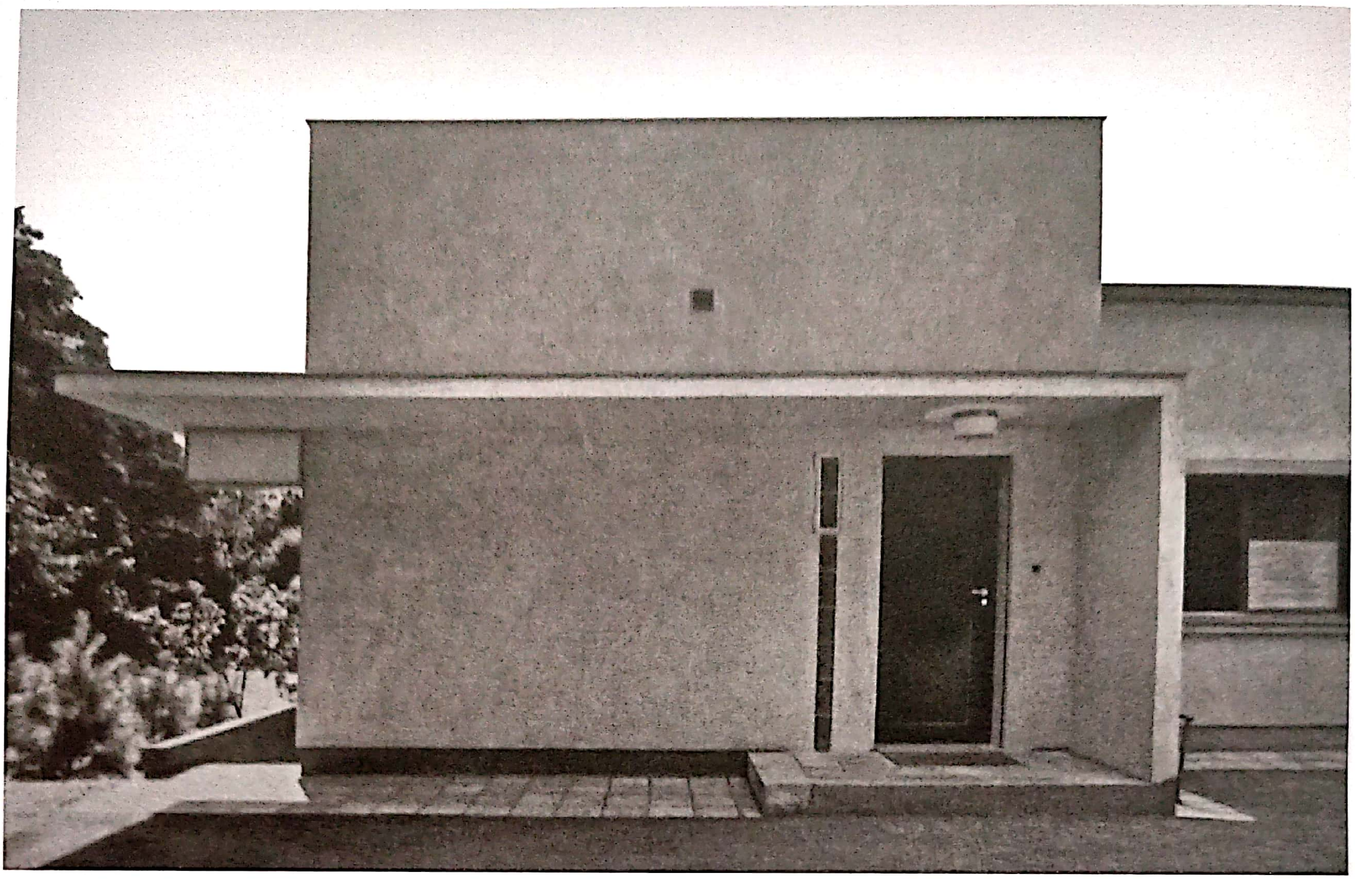
Imediat după ajungerea la putere a național-socialiștilor a avut loc o schimbare profundă atât în politica de locuințe cât și în cea de lotizare și amenajare a teritoriului. Dacă în anul 1931 din totalul locuințelor 40% erau locuințe individuale, în 1934 erau 80%. Practic în trei ani s-a produs o dublare a numărului de locuințe individuale, iar partea inițiativei private, la realizarea acestui proiect, a crescut de la 31,4% în 1931 la 64,5% în 1934. Schimbările cele mai spectaculoase s-au resimțit în domeniul micilor locuințe, a locuințelor sociale, realizate exemplar pe terenuri lotizate. Dacă până în 1931 acest tip de locuință era utilizat pentru colonizarea șomerilor, după 1933 aceste locuințe au fost repartizate forței de muncă active, factor esențial al renăscutei economii germane. Friedrich Schmidt, consilier la Ministerul Muncii al Reichului, afirma că obiectivul fundamental al politicii național-socialiste în domeniul locuințelor a fost: «ca muncitorul să prindă rădăcini, pentru a deveni, alături de țăran, al doilea stâlp al

Karl Wach, Locuinţă unifamilială, Niederrheim, Berlin, 1934 <

Karl Wach, Locuinţă unifamilială, Niederrhim, Berlin 1934, planuri ⌄

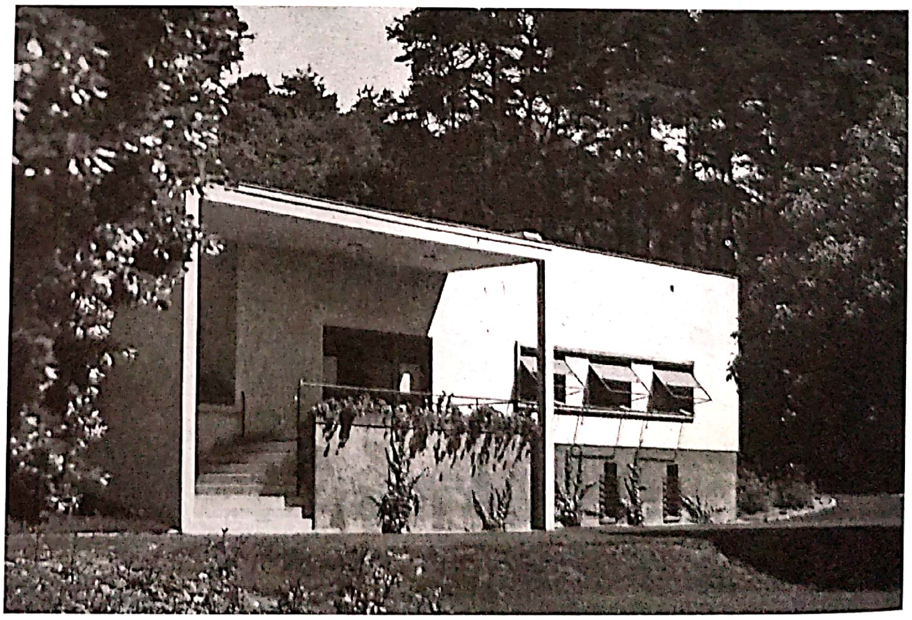


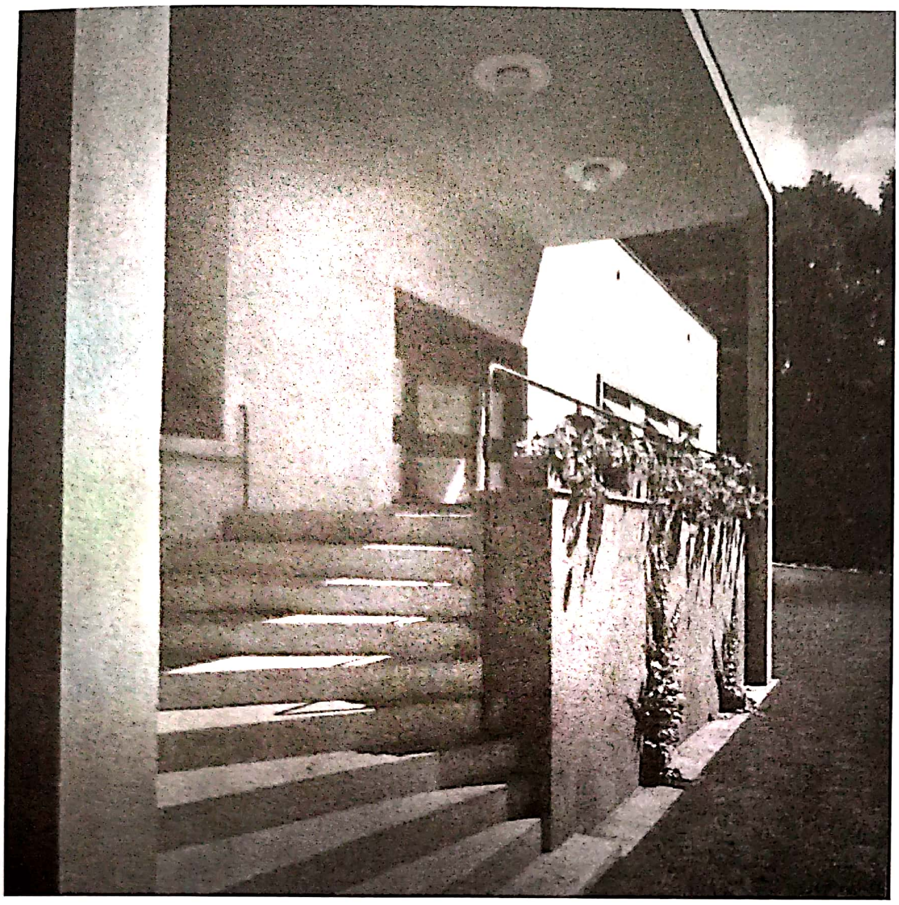


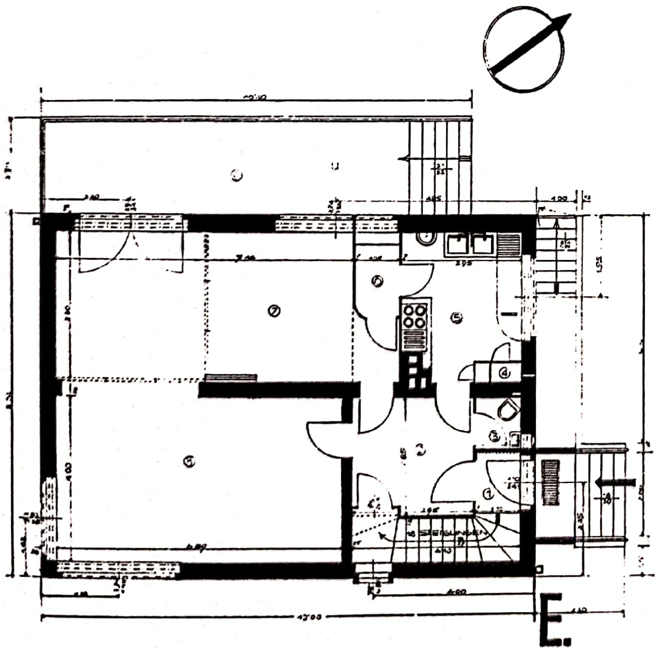


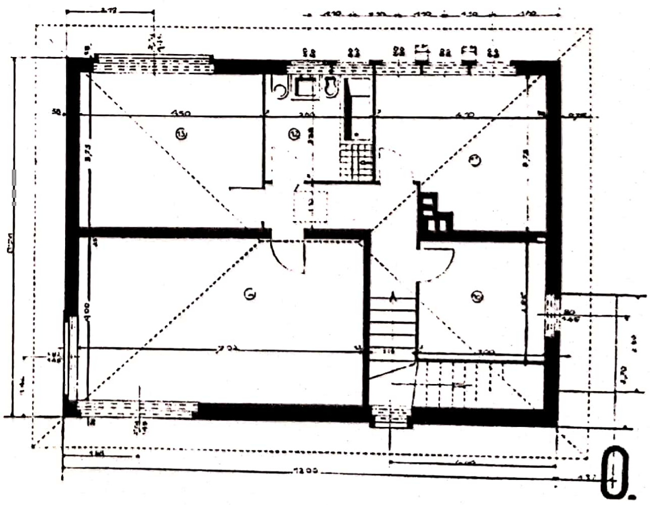
Emanuel Margold, Locuință unifamilială, Grunewald, Berlin, 1935 > ¬

Emanuel Margold, Locuință unifamilială, Grunewald, Berlin, 1935, planuri >



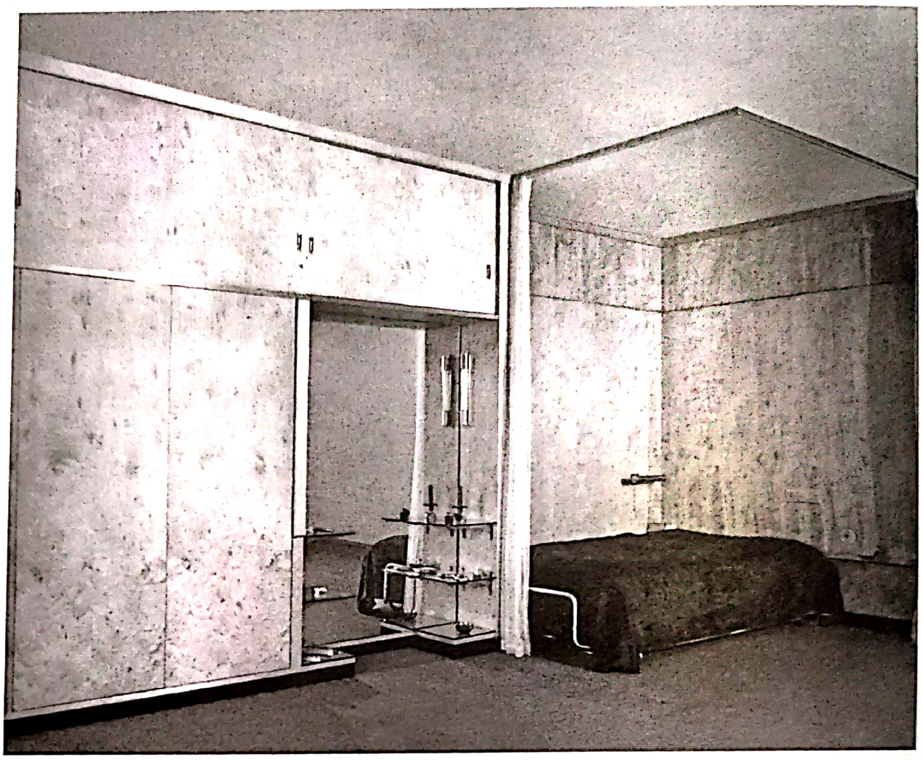



E.

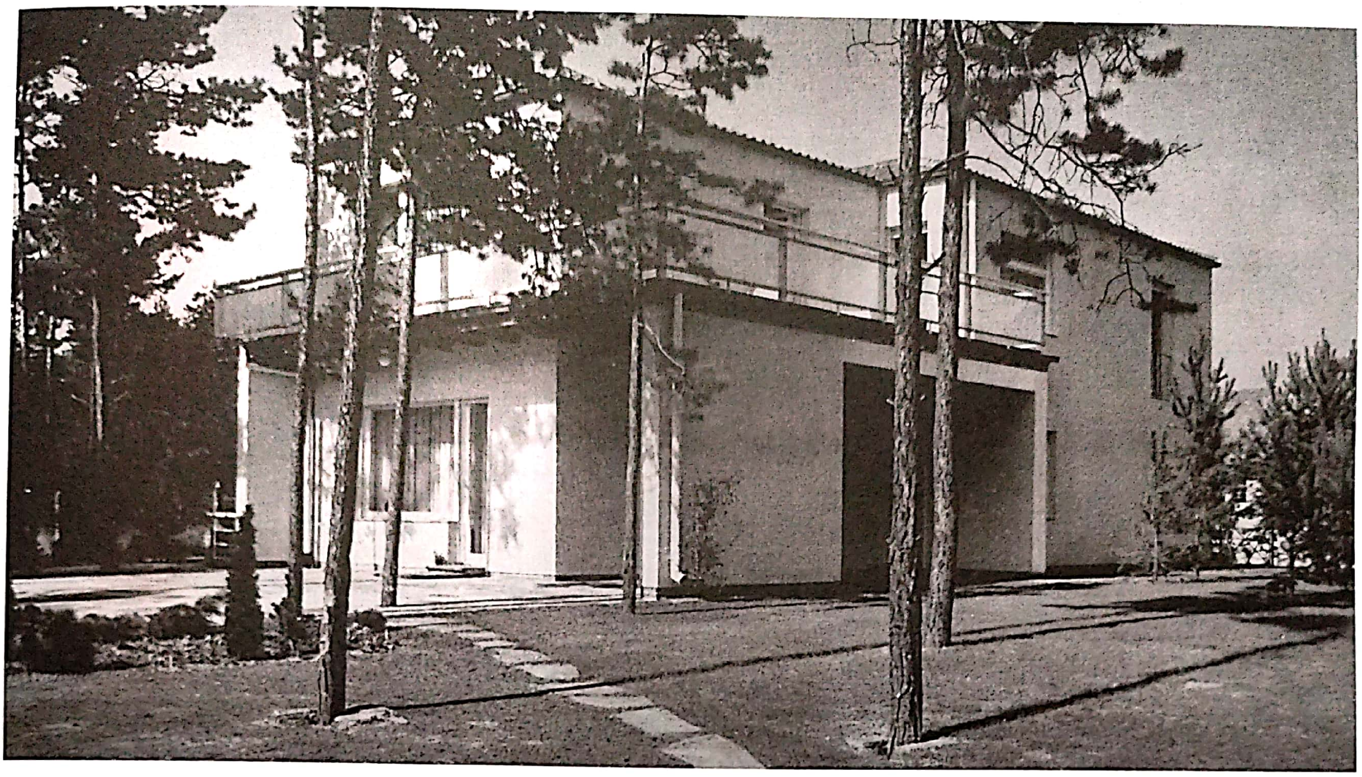

O.

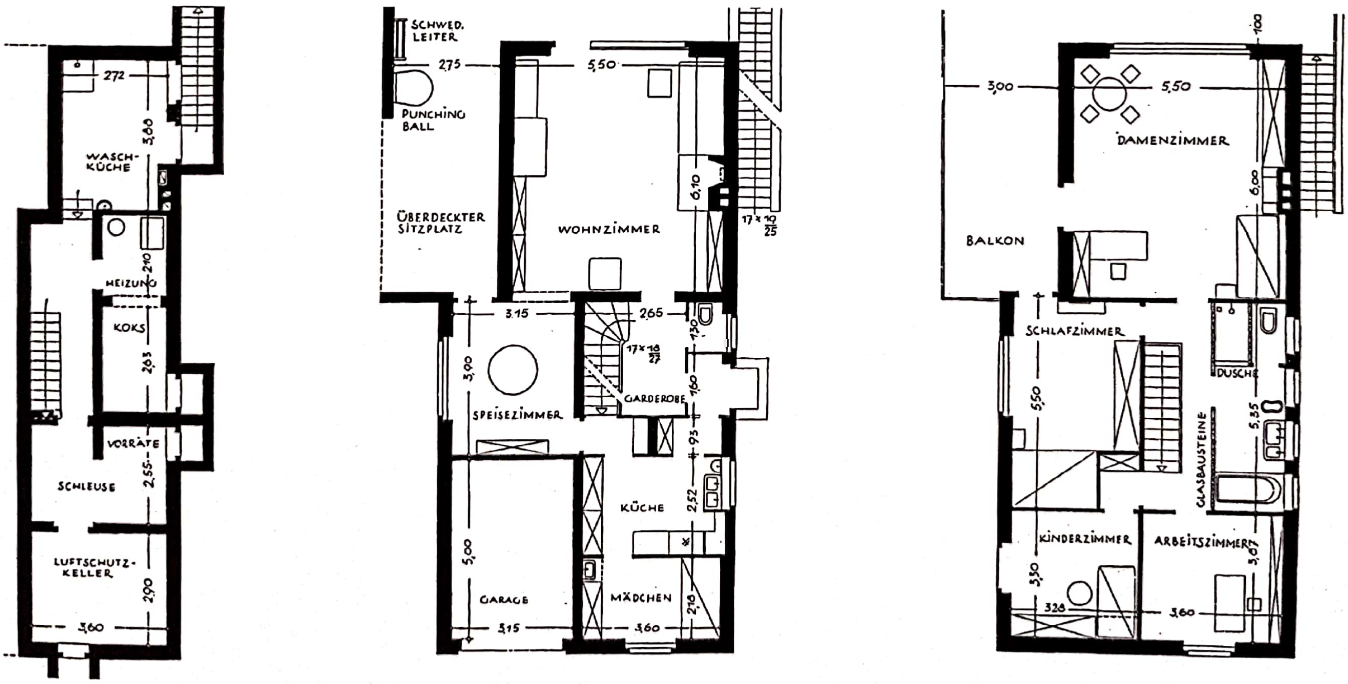
Gustav Hassenpflug, Locuință în Gross Glienicke, Berlin, 1938 >

Gustav Hassenpflug, Locuință în Gross Glienicke, Berlin, 1938, planuri ⌟



economiei naționale. Pentru a putea coloniza o parte considerabilă a populației muncitoare, trebuiesc create sute de mii de loturi noi.».
Cheltuielile generale, dimensiunile și instalațiile pentru aceste mici case nu trebuie să depășească sumele planificate încă din 1934. Astfel, s-a prevăzut ca suprafața cultivabilă a unui lot să nu fie inferioară cifrei de 1.000 de metri pătrați, suprafață ce poate fi luată în arendă pe termen lung. Baza financiară a viitoarei colonizări a muncitorilor germani a fost modificată profund. Dacă procesul de colonizare a șomerilor a fost făcut exclusiv din fondurile statului, pentru colonizarea forței de muncă active a apărut tendința (similară cu cea din construcția de locuințe) ca finanțarea să se facă independent de subvențiile publice.
Tot pentru stimularea colonizării forței de muncă în mici locuințe au fost acordate inițial subvenții de stat, care au fost apoi înlocuite de către o finanțare normală, din capitaluri private, garantate de către Banca Reichului. Aceeași politică a fost urmată și pentru realizarea de construcții de case în afara zonelor lotizate, în condițiile prevăzute de lege în ceea ce privește suprafața locuibilă și nivelul finisajelor și a dotărilor tehnico-sanitare. În prima fază a fost acordat un credit de stat ce a reprezentat o treime din costuri, restul din subvenția imediată fiind format din capitaluri private, garantate de stat. Rezultatul imediat a fost o creștere spectaculoasă a numărului de case, de la 100.000 de case în anul 1932, la 200.000 în 1933, iar în 1934 numărul lor a depășit 400.000.
Măsuri decisive, uneori brutale, au fost luate și pentru modernizarea și «asanarea urbană» a localităților. Finanțarea acestor lucrări a fost făcută de către municipalități, cu credite și subvenții de stat. A avut loc o vastă acțiune de restaurare și asanare a vechilor cartiere ale orașelor, pentru a le aduce la un standard de civilizație acceptabil. Lucrările de modernizare au început din 1934 în orașe ca Hamburg, Altona, Brunschwick, Kassel și au continuat la Frankfurt, Köln, Leipzig, Breslau, Karlsruhe și Mannheim. În 1936 au fost sistematizate, asanate și modernizate și orașe mici, printre care Stralsund și Deutsch-Krone.




WASCH-KÜCHE
HEIZUNG
KOKS
VORRÄTE
SCHLEUSE
LUFTSCHUTZ-KELLER
SCHWED. LEITER
PUNCHING BALL
ÜBERDECKTER SITZPLATZ
WOHNZIMMER
SPEISEZIMMER
GARDEROBE
KÜCHE
GARAGE
MÄDCHEN
DAMENZIMMER
BALKON
SCHLAFZIMMER
DUSCHE
GLASBAUSTEINE
KINDERZIMMER
ARBEITSZIMMER

anscheff, Locuință pentru patru familii,
tgart, 1936 >



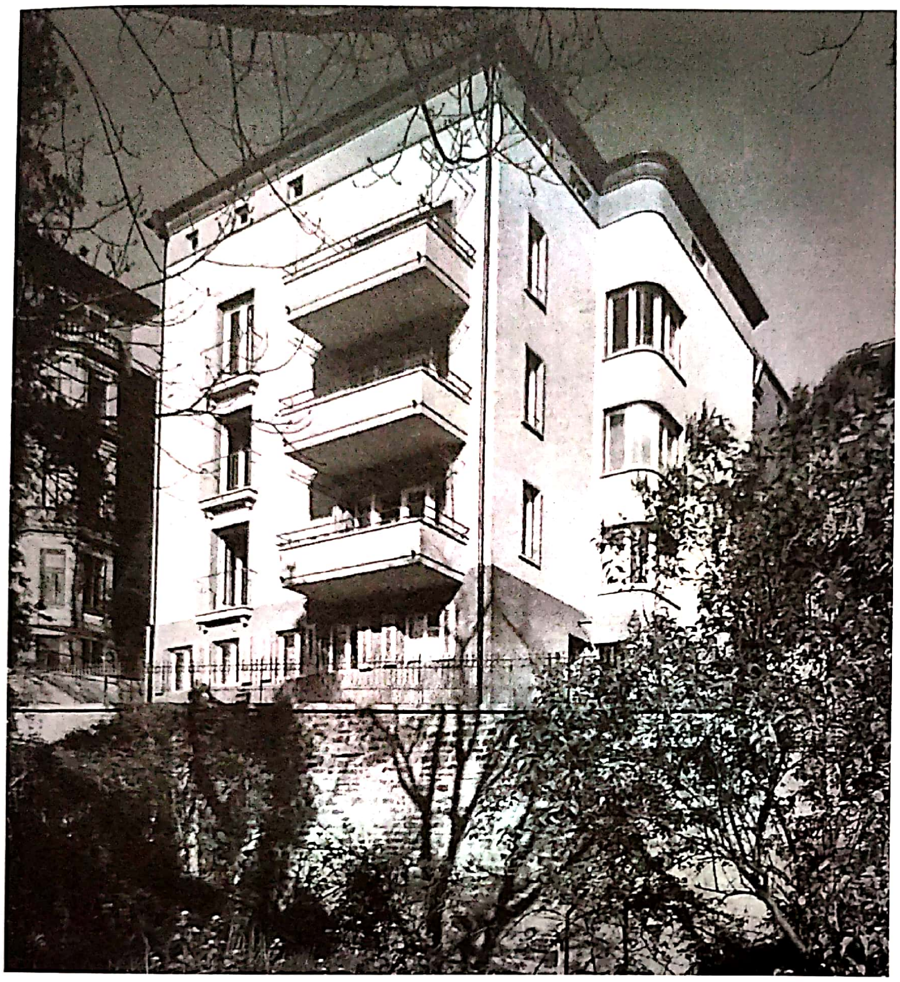
«Scopul politicii germane este de a proteja, de a menține și de a întări comunitatea rasială. Deci este vorba de o chestiune de spațiu, de *Lebensraum*.» (27) În spiritul acestui crez al lui Hitler, expus în *Mein Kampf*, național socialismul a promovat ca politică de stat obținerea, în sensul tradiției, a unei noi țărănimi germane, puternică moral și material, pură rasial și adânc înrădăcinată în «solul național». În acest scop, imediat după 1933, în zonele nordice și estice ale Germaniei, cu o finanțare a statului în proporție de 90%, a început o veritabilă campanie de colonizare, ce poate fi intitulată chiar o politică de «rurbanizare», care în anul 1934 a dus la apariția a 5.000 de ferme noi, cu o suprafață de 80.000 de hectare, iar în 1935 pe 150.000 de hectare au fost înființate 9.000 de noi ferme.

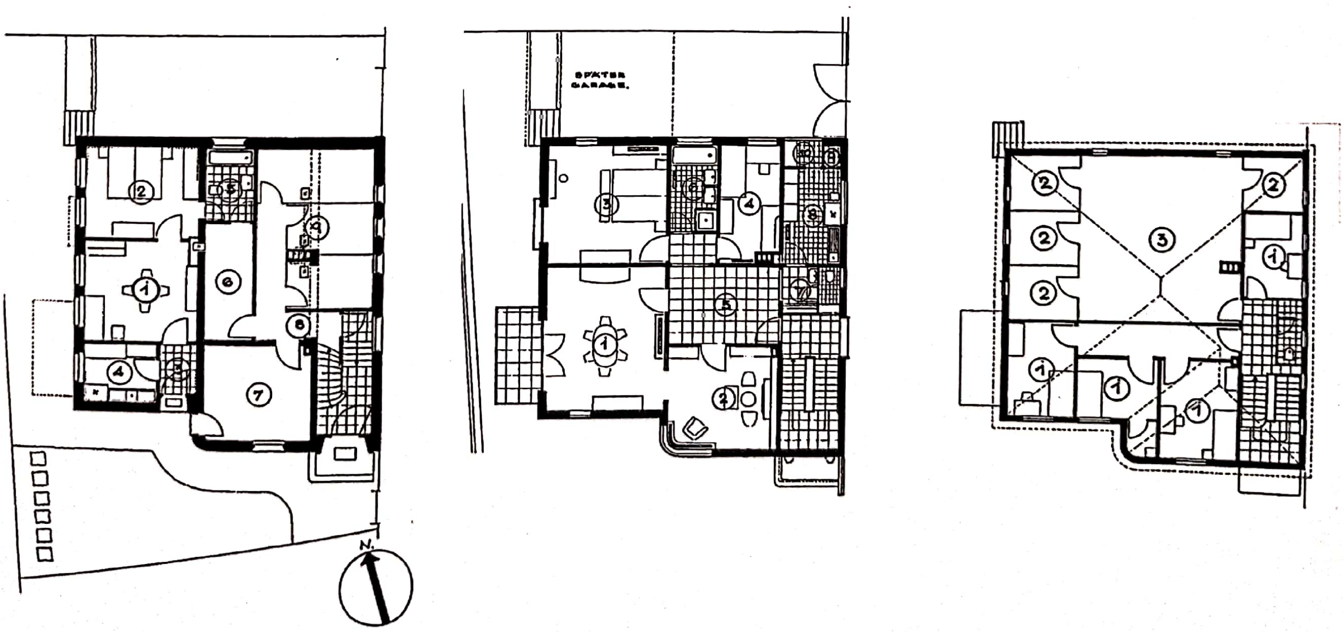
Dacă rezolvarea problemelor complexe ridicate de programele de locuințe și mai ales de cel al locuințelor de masă au devansat avangarda prin metodologia lor de proiectare și execuție, conotațiile sociale, politico-ideologice extra-arhitecturale atribuite acestui vast program au exprimat idealurile iluzorii ale antimetropolei, care se dorea nu numai o «depășire» a istoriei, ci și o anulare a ei. Se nega astfel principial orice formă de dialectică urbană, fapt care duce, în esență, la negarea noțiunii de oraș ca organism istoric. Orașul totalitar aspiră a fi monument total în care ideea de valoare este subordonată celei de ordine. În acest spirit s-a pus și s-a impus problema urbanismului ca instrument al politicii de stat. Urbanismul a devenit disciplina care a canalizat arhitectura germană pe drumul transformării ei în cea mai elocventă și «pură expresie a regimului».

Una dintre formele în care s-a manifestat urbanismul german a fost programul de dotare a *Gauhauptstädten* (Orașelor capitale districtuale) ca: Weimar, Dresda, Bayreuth, Augsburg, Frankfurt (Oder) cu un *Gauforum*, formă majoră de manifestare centralizată a puterii politice și administrative. Dintre toate proiectele a fost realizat, aproape integral, cel din Weimar.

S. Stanscheff, Locuință pentru patru familii, Stuttgart, 1936 <

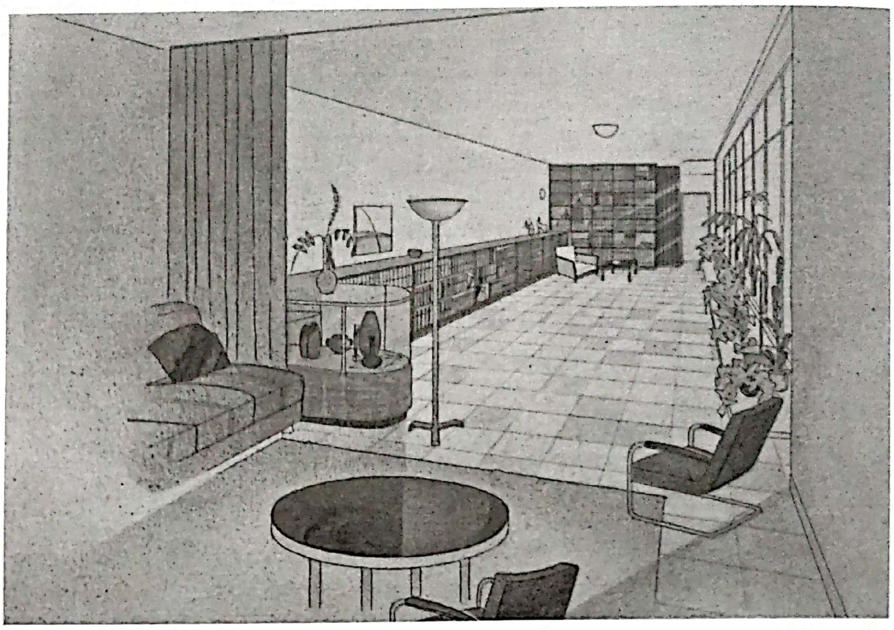
S. Stanscheff, Locuință pentru patru familii, Stuttgart, 1936, planuri ⌄

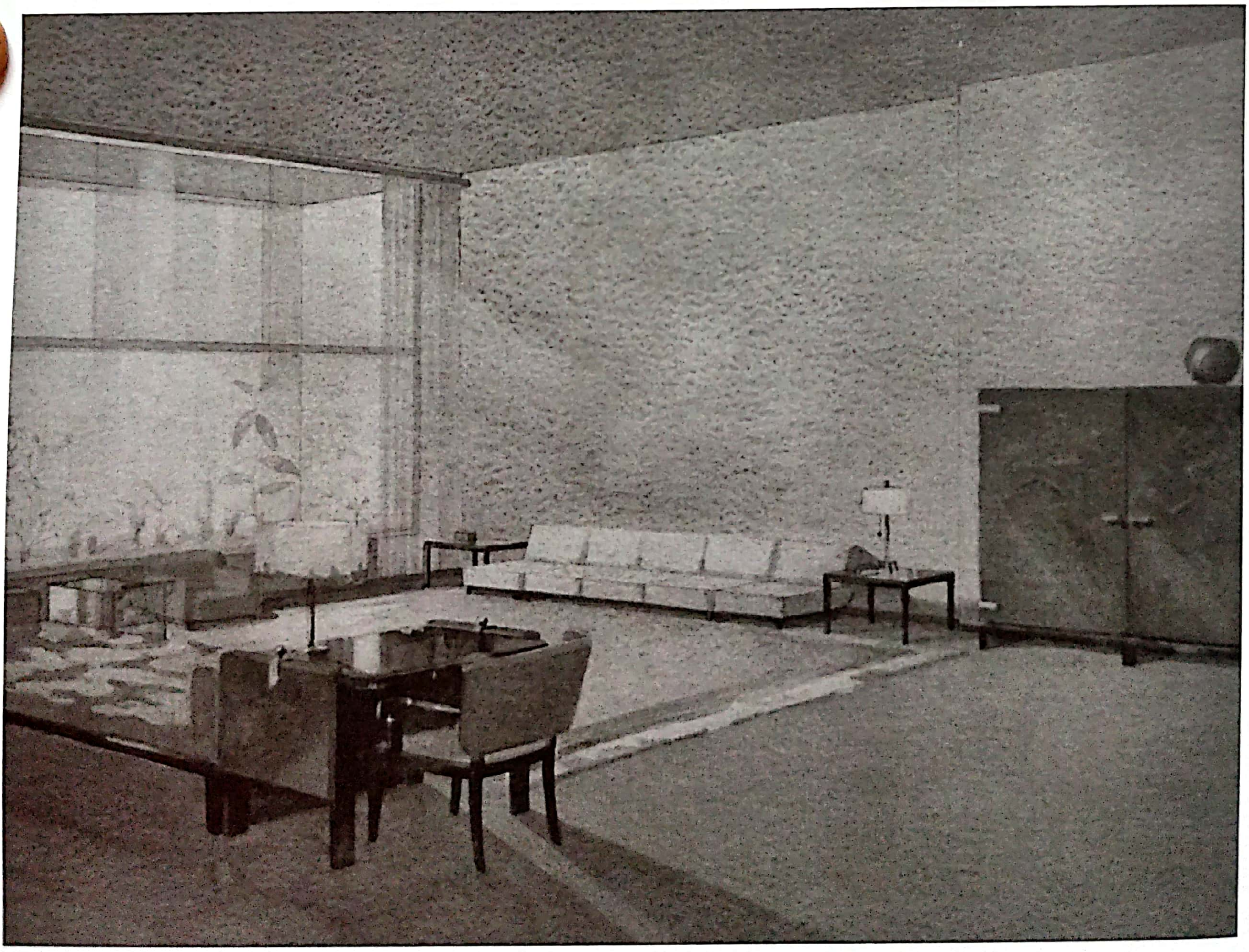




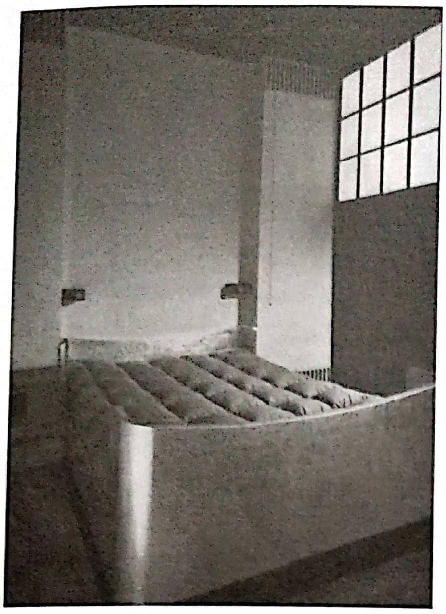
Karl Wach, Heinrich Rosskotten, Interior Casa Wach, Niederrhaim, Berlin, 1934 >

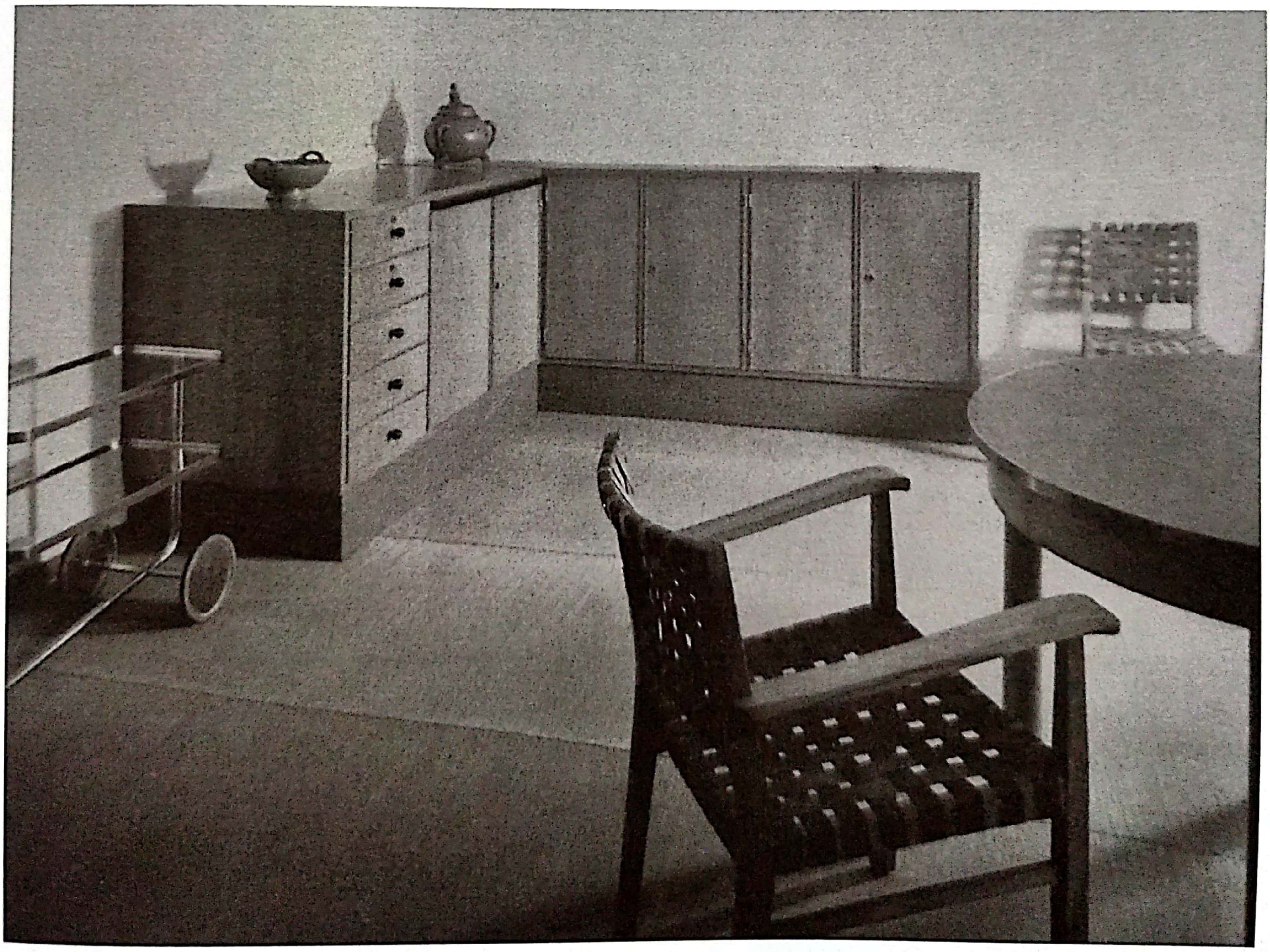
Bruno Kaminski, Cameră de zi, Berlin, 1935 ⌄





Otto Schenk, Hermann Drexler, Interioare, Stuttgart, 1934 < v





Pabst Plan

Pentru teritoriile ocupate din Est, și înglobate Reichului, politica urbană a național-socialismului preconiza acțiuni drastice, de schimbare atât a componenței etnice a noilor localități precum și eliminarea totală a orice vestigii istorice negermane.

Cazul Varșoviei este cel mai semnificativ. Distrugerea orașului era deja planificată chiar înainte de începerea războiului, cu mult timp înainte de distrugerea aproape totală din 1944. La 20 iunie 1939, Adolf Hitler a remarcat la Würzburg, un proiect pentru *Die Neue Deutsche Stadt Warschau* (Noul oraș german Varșovia) care, mai târziu, a devenit cunoscut sub numele de *Pabst Plan* (Planul Pabst) și care constă în transformarea capitalei poloneze într-un oraș nou provincial, la intersecția autostrăzilor germane și a rețelelor de căi ferate, nod de transport și comunicații, dispus pe malul stâng al Vistulei, cu o populație de nu mai mult de 130.000 de locuitori, exclusiv etnic germani. Pe malul drept al Vistulei era preconizată o altă localitate cu o populație poloneză de 80.000 de locuitori care trebuia să asigure serviciile pentru noul oraș german. Proiectul era foarte bine documentat, bazându-se pe planurile elaborate de către profesorul O. Sosnowski de *Dezvoltare Teritorială a Varșoviei* din a doua jumătate a secolului al XVII-lea până în anul 1935.

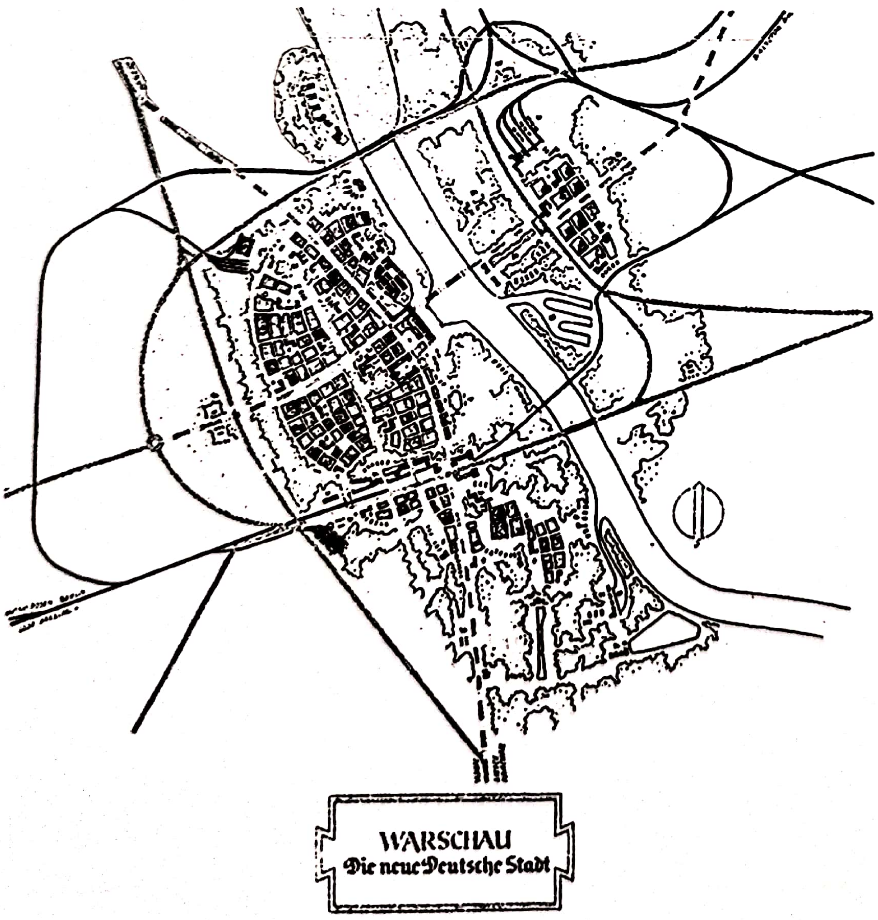
Arhitecții germani Hubert Gross și Otto Nürnberger au elaborat, în 1940, primul plan de transformare a capitalei Poloniei, Varșovia. La 6 februarie 1940, primarul german al Varșoviei a prezentat planul guvernatorului general al teritoriilor ocupate din Polonia, Hans Frank.

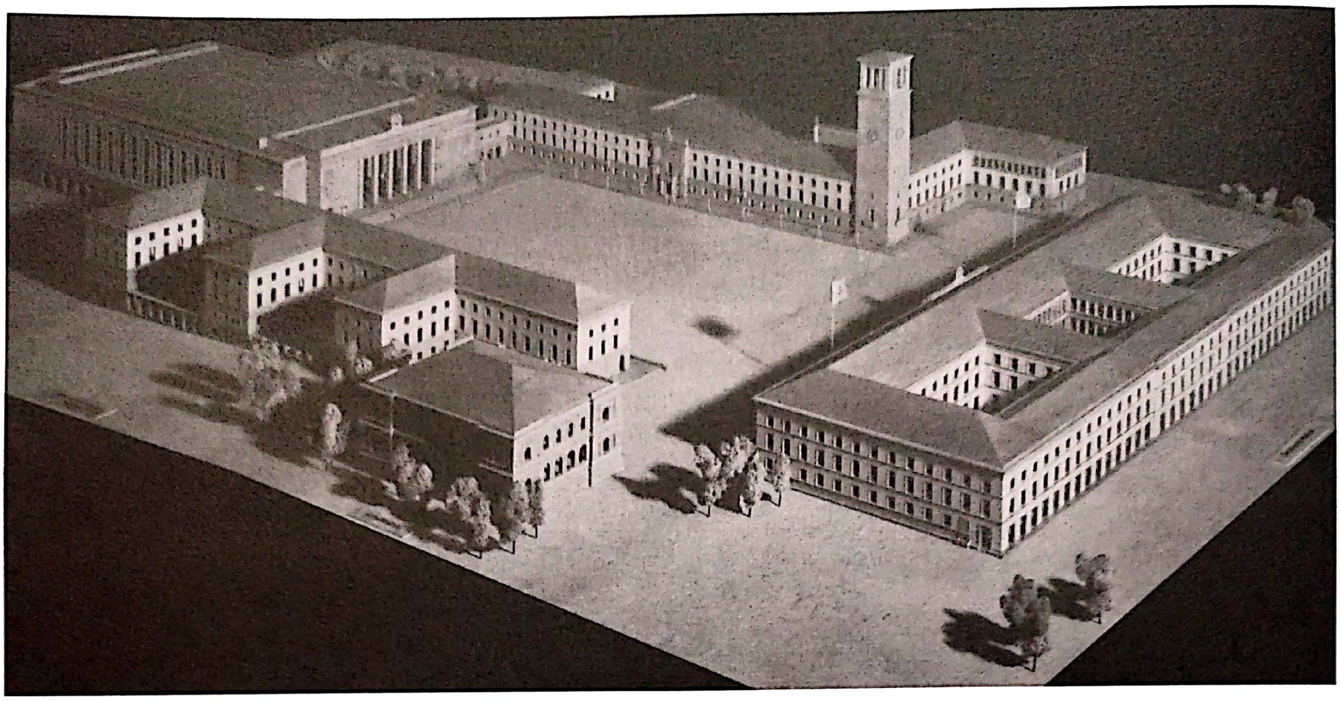
Un al doilea plan de transformare a Varșoviei, oraș cu 1.300.000 de locuitori, în *Neue Deutsche Stadt Warschau* (Noul oraș german Varșovia), a fost realizat în anul 1942 de către Friedrich Pabst care, a fost numit Arhitect șef al Varșoviei. Planul Pabst preconiza distrugerea aproape totală a Varșoviei, cu toate monumentele și zonele ei rezidențiale și reconstrucția ca un oraș german model care, după epurarea etnică, urma să aibă o populație de circa 130.000 de locuitori etnic germani.

Planul Pabst care preconiza, în esență, *Der Abbau der Polenstadt und der Deutschen Aufbau der Stadt* (Demolarea orașului polonez și construcția orașului german) cu un nou centru al orașului ce urma a fi format dintr-o rețea de străzi înguste, pitorești, cu construcții *Völkisch*, tipic germane. Cele mai moderne și largi bulevarde ale capitalei poloneze, cum ar fi Ulica Marszałkowska, Twarda, Mokotowska, Dzika, Os Saska, Os Stanisławowska, urmau a fi total distruse, cu toate clădirile reprezentative și monumentele istorice, precum *Łazienki Królewskie* (Castelul Regal) și Palatul Belvedere. Numai unele părți ale cartierului și unele zone riverane Vistulei ar fi fost salvate. În locul simbolicului Castel Regal urma a se realiza o mare *Parteivolkshalle* (Sală a Patidului).

Conform unei planificări tipic germane, *Pabst Plan* urma a fi pus în aplicare în mai multe etape. Prima etapă consta în *Abbau der Polen-Stadt und der Aufbau der Deutschen Stadt* (Demolarea orașului polonez și construcția orașului german) și includea distrugerea în ordine cronologică a ceea ce a scăpat de distrugerile provocate de bombardamentele și de incendiile din septembrie 1939. O altă etapă a planului era un plan urbanistic de detaliu.

Friedrich Pabst, *Neue deutsche Stadt Warschau* (Noul oraș german Varșovia), 1942





Gauforum, Weimar

Hermann Giesler, *Gauforum* și *Adolf Hitler Platz*, Weimar, 1936–1942, machetă ^

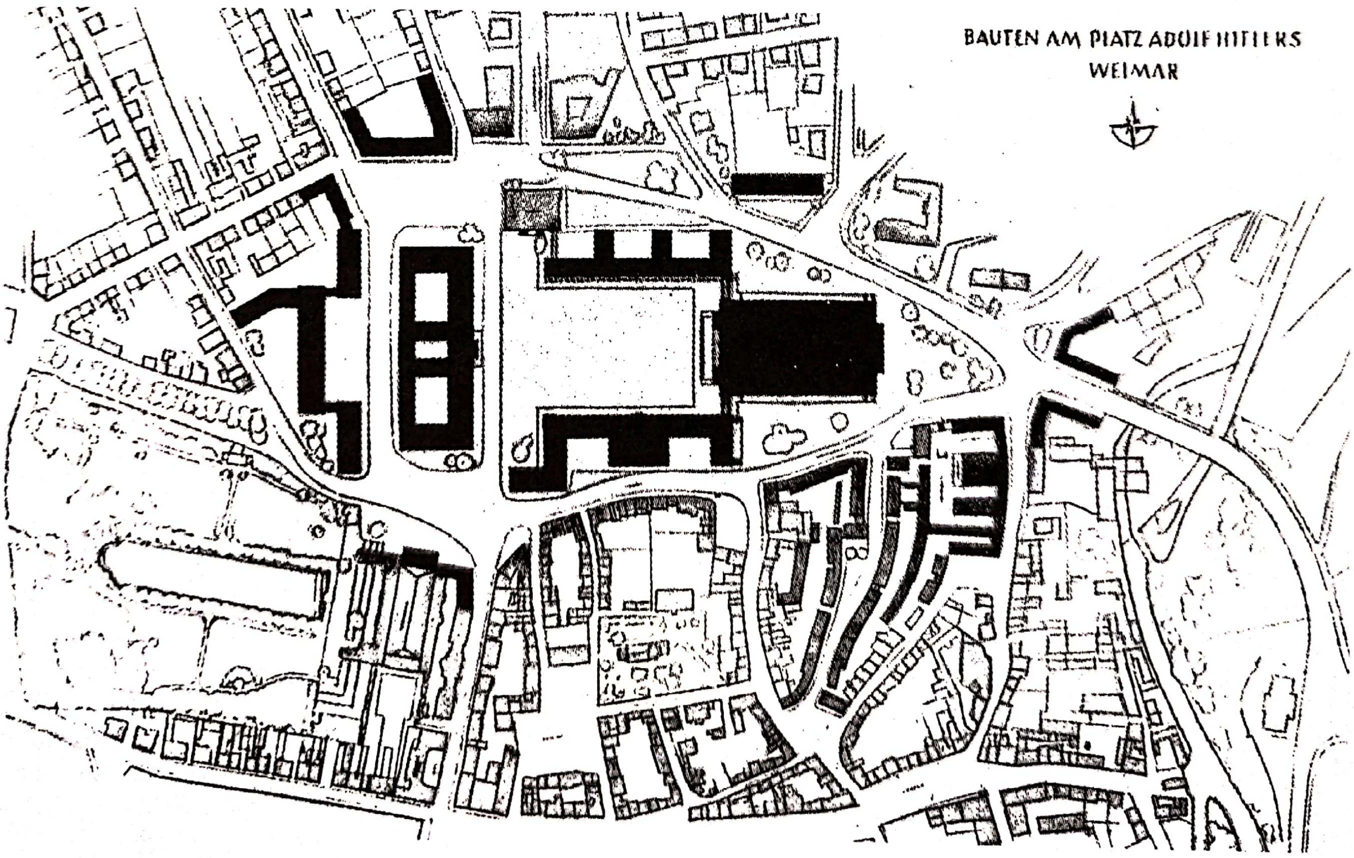
Hermann Giesler, *Gauforum*, Weimar, 1936–1942 ¬

Hermann Giesler, *Gauforum* și *Adolf Hitler Platz*, Weimar, 1936–1942, plan de ansamblu >

În iunie 1936, în Jakobsvorstadt, în zona de nord a Weimarului, a fost proiectat de către arhitectul Hermann Giesler și cu o importantă contribuție personală a Führerului, un mare *Gauforum*, cea mai importantă operă de arhitectură național-socialistă din orașul lui Goethe. La data de 1 mai 1937, Rudolf Hess împreună cu gauleiterul Thuringiei, Fritz Sauckel, în prezența unei asistențe de 40.000 de oameni, au pus piatra de temelie a *Halle der Volksgemeinschaft* (Sala Comunității Poporului), cu o capacitate de 20.000 de locuri și a marii piețe rectangulare denumită *Platz Adolf Hitler* (Piața Adolf Hitler), capabilă să găzduiască mari adunări de mase. Un turn-clopotniță, cea mai înaltă construcție din oraș, completa ansamblul pentru care a fost restructurată o parte a Weimarului, cursul unui râu a fost schimbat și au fost demolate 139 de case cu 462 de apartamente din care au fost mutați mai mult de 1650 de locuitori. Până în 1943, toate clădirile au fost finalizate, cu excepția Sălii Comunității Poporului, dar au rămas goale până în 1945. Marea Sală a fost finalizată la mai mult de două decenii de la terminarea războiului. Gauforumurile reprezentau o parte semnificativă a viziunii urbanistico-arhitecturale a lui Hitler, în care se simt ecourile clasicismului și romantismului arhitecturii vieneze pe care a cunoscut-o în tinerețea sa, când a dat examen la *Belle Arte* pentru a deveni pictor. Comisia a hotărât însă să îl repartizeze, nici măcar la arhitectură ci la *Innenarchitektur* (arhitectură de interior), modificându-i astfel destinul și poate schimbând istoria secolului al XX-lea. Lars Olof Larson găsește în viziunea lui Hitler, materializată parțial în proiectul pentru Marele Bulevard al Berlinului, alături de ecourile urbanismului vienez și reflexe hausmaniene caracteristice monumentalității Parisului lui Napoleon al III-lea (28).

De o importanță particulară pentru destinul arhitecturii germane a fost întâlnirea lui Hitler cu arhitectul Paul Ludwig Troost care i-a marcat profund gustul personal și concepțiile privitoare la arhitectură. A avut o veritabilă venerație pentru arhitectul Troost și o particulară considerațiune pentru arhitecți în general. Cu toate că este un truism a afirma că în statele totalitare individul contează doar ca parte a colectivității și că este permanent supravegheat și controlat de către stat, iar artiștii trebuie să facă o «producție utilitară», Hitler, atât de intransigent cu toți «slujitorii» celui de-al Treilea Reich, a respectat profund munca arhitecților cărora le-a încredințat proiecte, lăsându-le mână liberă și neforțându-i să adopte părerile sale, astfel încât chiar «arhitectura artă de stat» din timpul regimului nazist nu ar trebui echivalată automat și total cu viziunea arhitecturală a Führerului. Speer povestește în memoriile sale că:



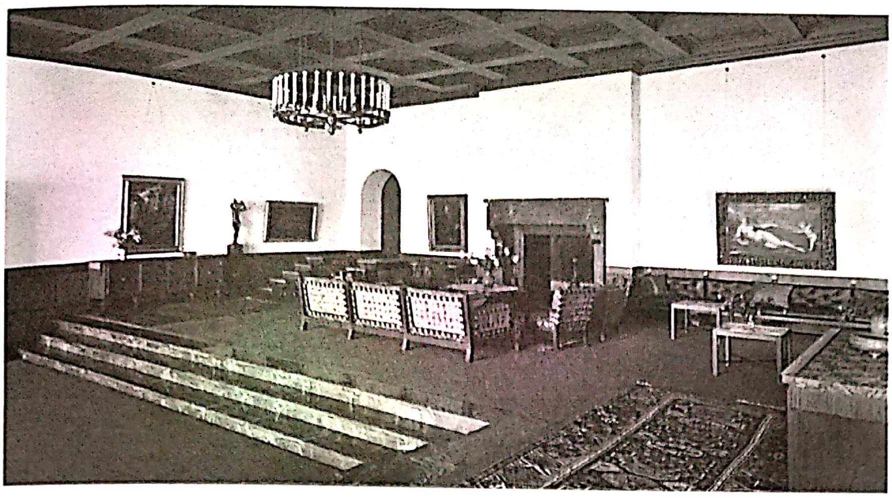

BAUTEN AM PLATZ ADOLF HITLERS
WEIMAR

Adolf Hitler, Berghof, Obersalzberg, 1935 > ˩





‹«În total contrast cu tonul poruncitor pe care-l folosea față de colaboratorii săi politici, era amabil și fără accente jignitoare când își exprima dorințe privind unele modificări. Convins că arhitectul este cel care poartă răspunderea proiectului său, ținea ca acesta să aibă primul și ultimul cuvânt, iar nu cutare Gauleiter sau Reichsleiter. Căci nu suporta imixtiunea niciunei instanțe din afara profesiunii respective, oricât de înaltă ar fi fost ea. Când i se expunea o altă idee, Hitler nu se crampona câtuși de puțin de-a lui, spunând: «Da, ai dreptate, e mai bine așa.».›
Din aceste motive se poate afirma că nu a existat un unic «stil arhitectural Național-Socialist». Mulți dintre fruntașii partidului, atât de diferențiați social și cultural, și să ne gândim la Göring și mai ales la «expresionistul» Goebbes, au avut opinii și gusturi diferite.
În acest sens trebuie privită chiar reședința lui Hitler din Alpii bavarezi de la Berghof am Obersalzberg, care a fost inițial o casă mică de munte, Haus Wachenfeld, realizată de către arhitectul Alois Degano din Gmund am Tegernsee, pe care Hitler a închiriat-o inițial și apoi a achiziționat-o. În anul 1935 el a decis să o extindă și să o remodeleze spre a o transforma într-o reședință reprezentativă. Finanțarea a fost făcută din fonduri proprii, iar construcțiile anexe din Donația Industriei germane *Adolf-Hitler-Spende*.
Întreg proiectul, afirmă Speer, a fost elaborat chiar de către Hitler, care nu a făcut doar schițele, ci chiar toate planșele, lucrând efectiv la planșetă și desenând planurile, secțiunile, perspectiva și detaliile la scară, și refuzând orice ajutor din afară, cu excepția planșetelor, teurilor, riglelor și a echerelor pe care le-a împrumutat de la Speer.





Adolf Hitler, Berghof, *Große Halle* (Marea Sală), Obersalzberg, 1935 <

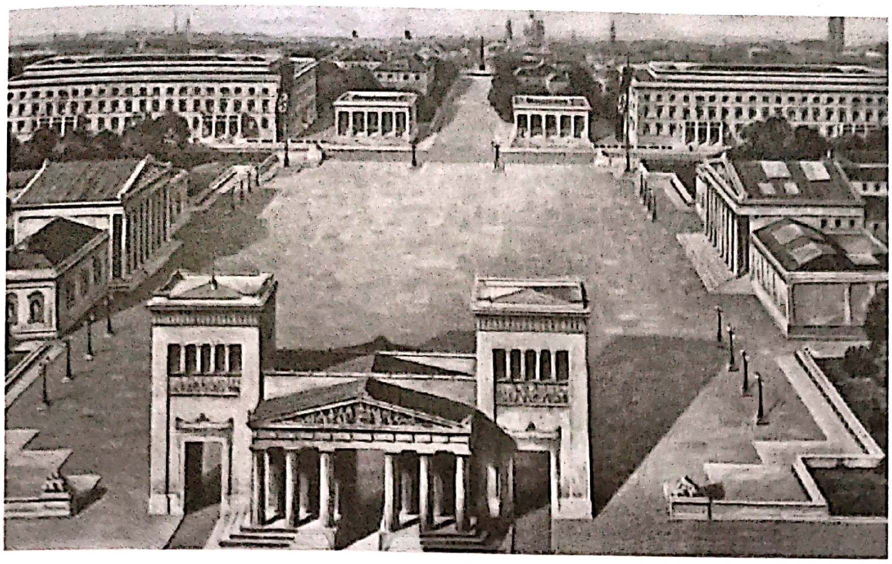
Adolf Hitler, Berghof, fereastra culisantă din Marea Sală, Obersalzberg, 1935 ⌞

Despre acest proiect Speer afirma că «În timp ce arhitecții obișnuiesc să aștearnă pe hârtie ideile cele mai diverse pentru ca din ele să reiasă o soluție, Hitler avea particularitatea că, fără să stea prea mult pe gânduri, considera prima inspirație a fi și cea mai bună; venea doar cu niște mici retușuri, pentru a înlătura unele defecte prea bătătoare la ochi.» (29).
O scară fără balustradă ducea la o ușă în formă de arc prin care se intra în salonul de dimensiuni generoase (lungimea 22,50 m, lățimea 13 m și înălțimea de 5,50 m). De aici se asigura și accesul la nivelurile superioare.
Elementul cel mai spectaculos al acestui salon era o mare fereastră escamotabilă ce era mândria lui Hitler. Având dimensiuni de opt metri lățime, fereastra oferea o magnifică vedere spre Untersberg, Berchtesgaden și Salzburg. Mobilierul consta din scaune moi, fotolii, canapele, mese și comode masive, iar pe pereți erau tapiserii. Interioarele emanau un aer de rusticitate decentă și de eleganță urbană și au fost realizate de către Leonhard Gall și Gerdi Troost sub controlul permanent al Führerului, ale cărui dorințe au fost respectate cu sfințenie.
Pereții și plafoanele erau lambrisate cu lemn de larice, iar mobilierul pentru biroul Führerului, tapisat cu saftian roșu pal, precum și cel pentru camera mică de lucru și pentru *Ruheraum*, au fost realizate de către *Vereinigten Werkstätten* (Atelierele Unite). Restul mobilierului, ales cu grijă de specialiștii din atelierul lui Troost, a fost făcut de către Anton Pössenbacher din München.
«Mobilele, alese de Atelierul Troost, erau puține, dar foarte mari: un dulap înalt de peste trei metri și lung de cinci, în care se păstrau diplomele de cetățean de onoare și discurile; o vitrină

Adolf Hitler la Berghof, Obersalzberg, 1935 >



în stil neoclasic monumental; o cutie de orologiu enormă, având deasupra un vultur din bronz care părea s-o păzească. În fața ei se afla o masă lungă de șase metri, pe care Hitler obișnuia să semneze documente sau, mai târziu, să studieze hărți de operațiuni. Scaunele, îmbrăcate în piele roșie, erau repartizate în două grupuri distincte: primul, amplasat în jurul șemineului, se afla cu trei trepte mai sus decât restul salonului; celălalt, în apropierea ferestrei, înconjura o masă rotundă din lemn furniruit, protejată cu o placă din sticlă. În spatele acestui grup se găsea cabina de proiecție ale cărei fante fuseseră mascate de o tapiserie; lângă peretele opus trona o comodă mare în care erau încorporate difuzoare, susținând un bust din bronz al lui Richard Wagner semnat de Arno Breker. Deasupra acesteia, o altă tapiserie ascundea ecranul. Tablouri în ulei, destul de mari, acopereau pereții: o femeie cu pieptul dezgolit, atribuită elevului lui Tiziano, Bordone; un nud culcat foarte pitoresc despre care se zicea că este al lui Tiziano însuși; *Nana de Feuerbach*, într-o versiune foarte frumoasă, un peisaj al tânărului Spitzweg, ruine romane de Pannini și, surprinzător, un fel de iconostas al pictorului nazarinean Eduard von Steinle, înfățișându-l pe regele Heinrich, întemeietorul de orașe; însă niciun Grützner. Din când în când, Hitler spunea că plătise acestea cu banii lui proprii.» (30)



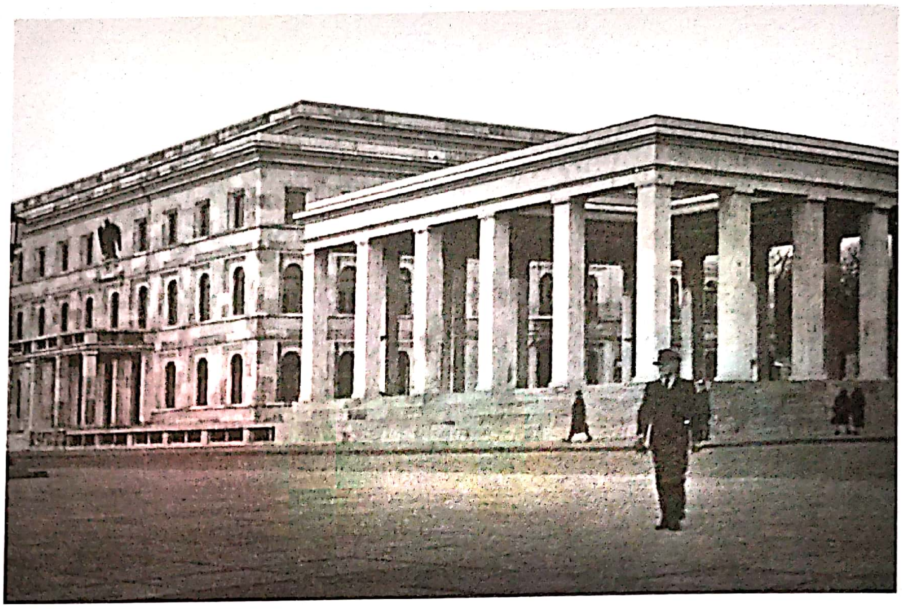
Paul Ludwig Troost, *Königlicher Platz*, München, 1933–1935, *Führerbau* (Casa Fuhurerului – în spate stânga) și *Verwaltungsbau* (Imobil Administrativ NSDAP – în spate dreapta)

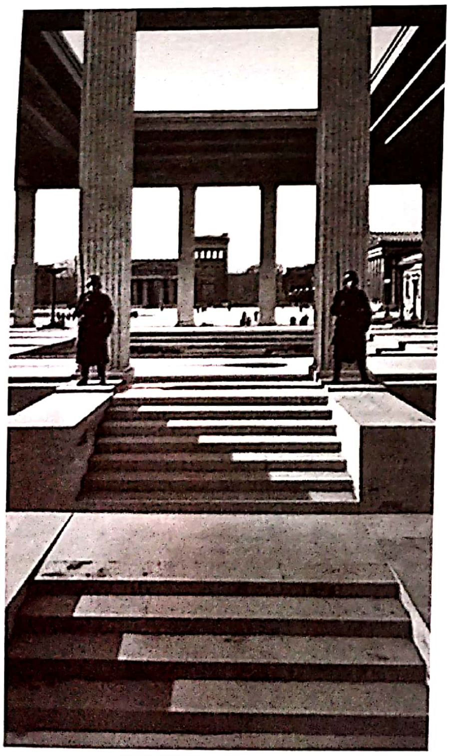


Königlicher Platz, München

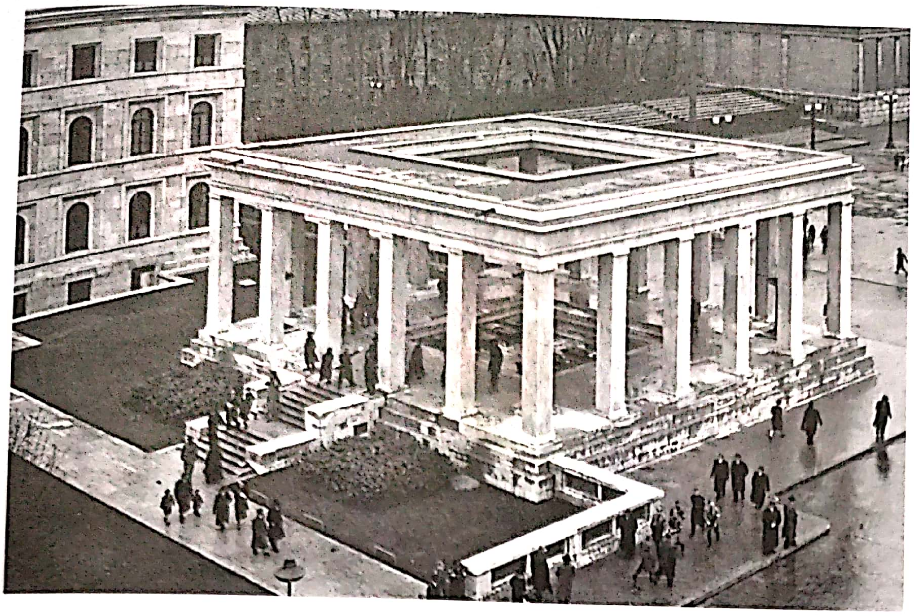
Exemplul cel mai caracteristic al urbanismului german «de aparat» este dat de sistematizarea *Königlicher Platz* (Piața Regală) din München, realizată în prima etapă de Paul Ludwig Troost și definitivată în 1934 de Gerdy Troost și Leonhard Gall.
Königlicher Platz (Piața Regală) și *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane) sunt primele vaste proiecte de arhitectură ale celui de-al III-lea Reich. Inițial, regele Ludwig I al Bavariei a dispus construcția în München a Propileelor, ce erau flancate de o gliptotecă și de Noua Galerie de Stat. Complexul era întregit, la capătul opus Propileelor, de către Palatul Barlow, care a primit în 1930 denumirea de *Braunes Haus* (Casa brună). Ansamblul își aduce substanțial aportul la transformarea urbanistico-politică a Münchenului în «Capitala mișcării», simbol al concepției național-socialiste, «al măreției, luptei și a victoriei ei».
Clădirile masive și impunătoare situate în stânga și în dreapta propileelor, construcțiile administrative ale NSDAP, cuprindeau în centrul lor două *Ehrentempel* (Temple de Onoare).
Paul Ludwig Troost a fost autorul, la cererea expresă a Führerului, a celor două *Ehrentempel* din Königplatz din München, construite în 1935 din blocuri din calcar cochiliform pe care se

Paul Ludwig Troost, *Ehrentempel* (Templele de onoare), *Königlicher Platz*, München, 1935 > ⌄

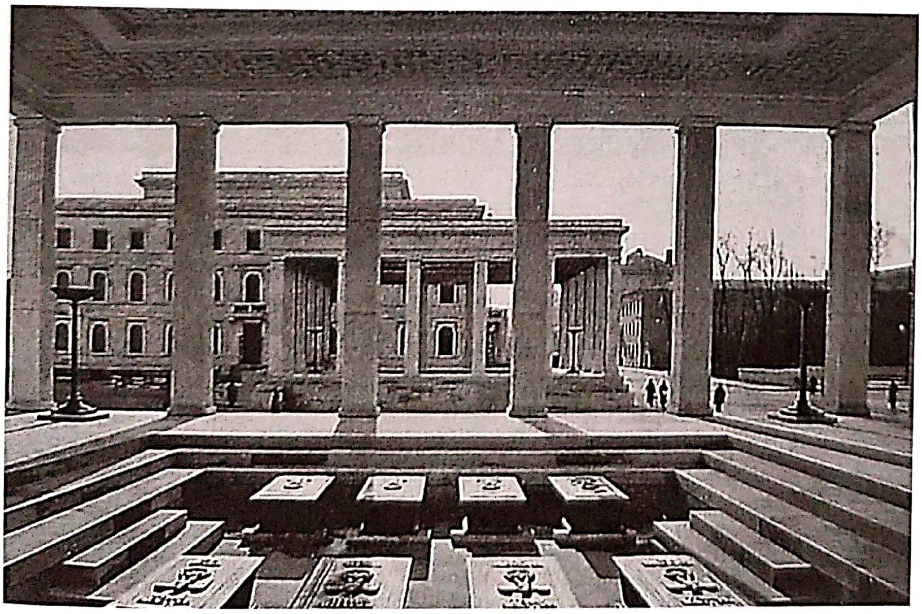


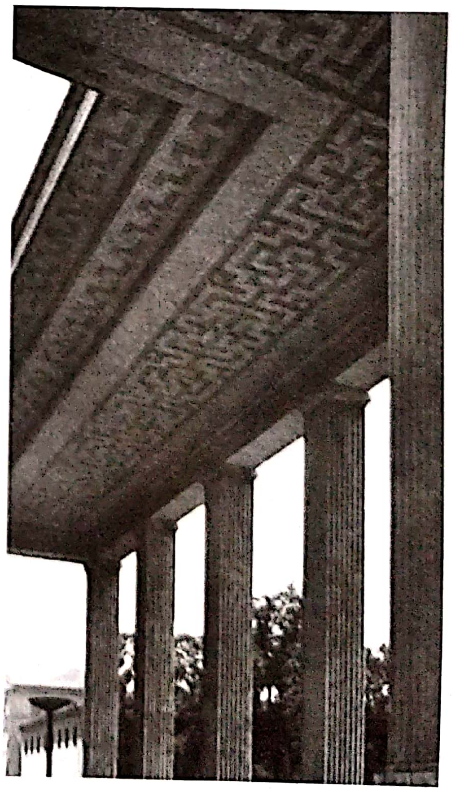


sprijineau 20 de coloane cu înălțimea de 7 metri. În nișele de la baza coloanelor se găseau sarcofagele de fier ale celor 16 eroi, «martirii din noiembrie ai partidului», uciși în timpul puciului de la München. În 1947, în cadrul procesului de denazificare, Templele de Onoare au fost distruse prin dinamitare de către trupele americane de ocupație, iar calcarul coloanelor, structura de oțel și de beton cu mozaicuri de sticlă sablată au fost reciclate, sarcofagele metalice și torțele cu flacără eternă au fost topite, iar din monumentala operă a lui Troost au rămas doar fundațiile. Manfredo Tafuri consideră că această operă, care anticipa urbanismul monumental al național-socialismului, «reduce piața la un raport geometric între plinuri și goluri. Spațiului urban ca gol i se contrapune monumentul ca masă compactă; structura ideală a orașului nazist este astfel prefigurată [...] acest program devine explicit; intervenția are drept unic motiv reprezentarea puterii și a vieții partidului ca sinteză absolută. Asumându-și sarcina de a realiza comunicarea cu această reprezentare, arhitectura devine eveniment supraistoric: ea trăiește în afara timpului, pentru puterea ce o utilizează.» (31).

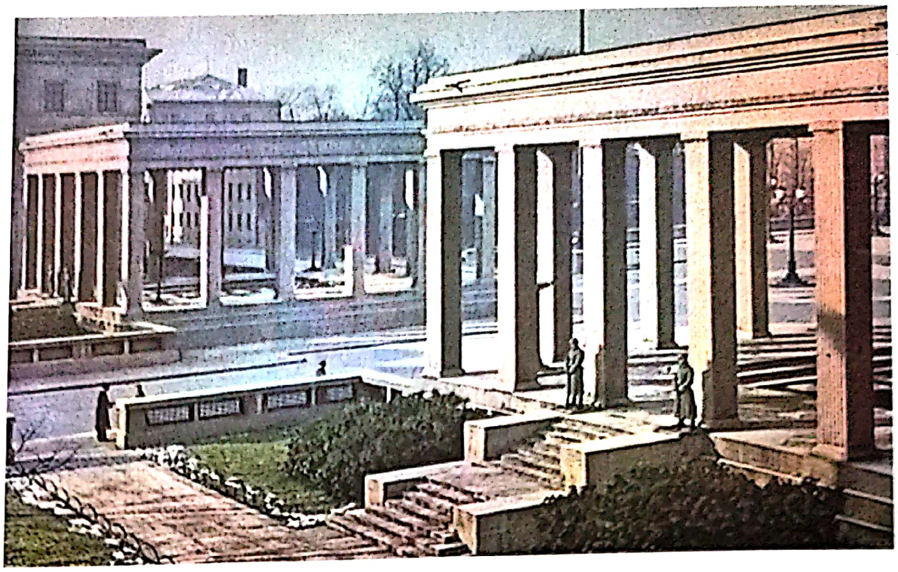


Paul Ludwig Troost, *Ehrentempel* (Templele de onoare), *Königlicher Platz*, München, 1935 < L v





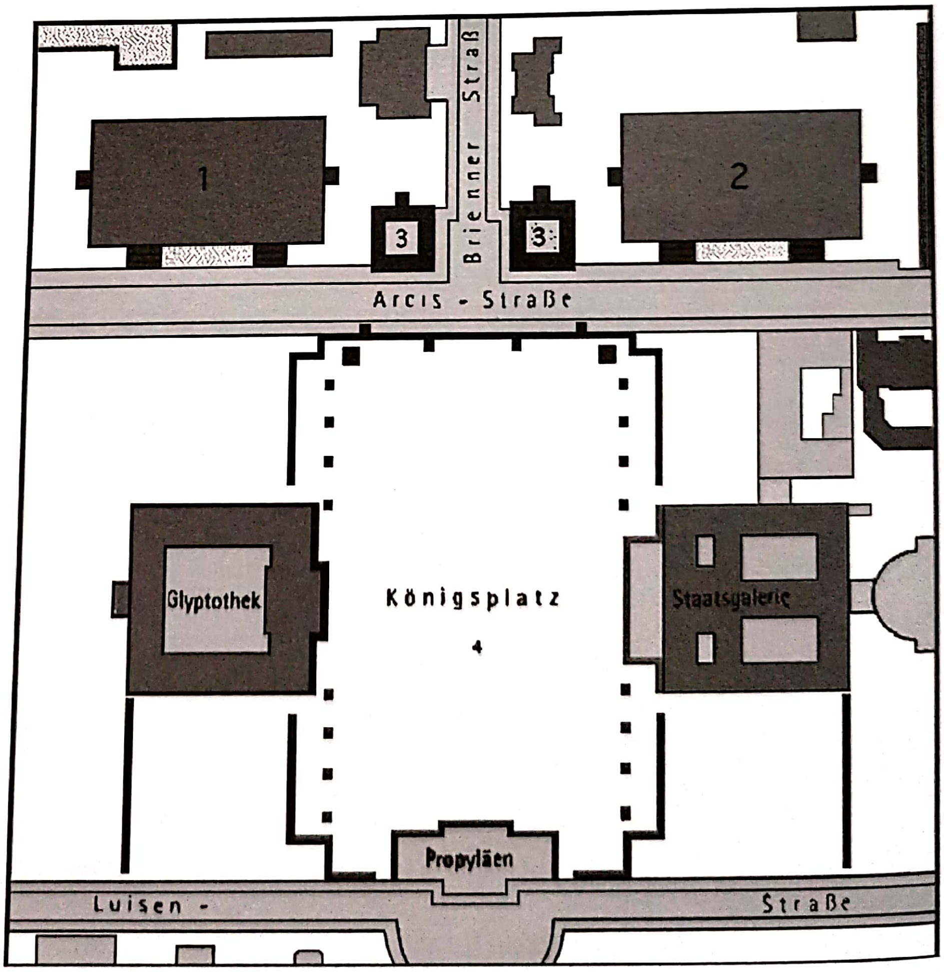


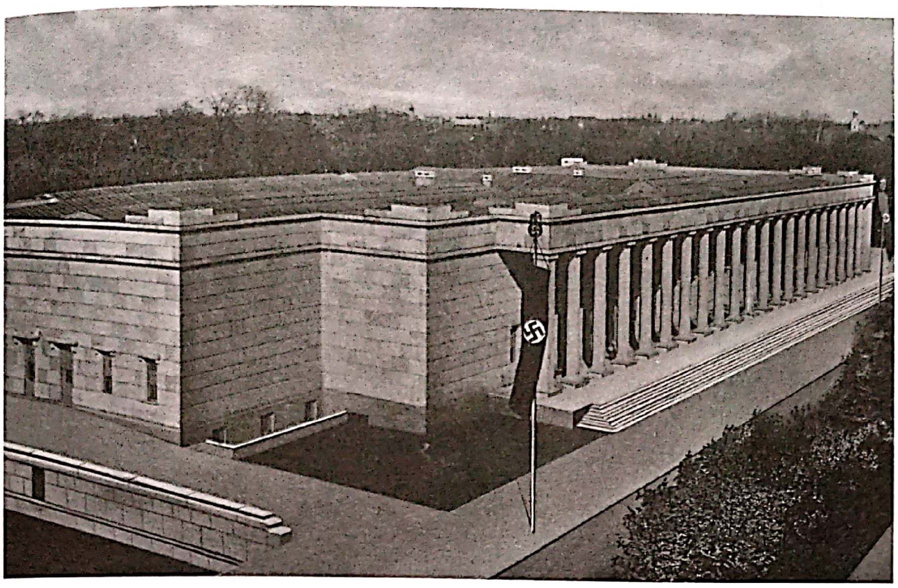


Königlicher Platz, München, 1938 ^

Paul Ludwig Troost, *Ehrentempel* (Templele de onoare), *Königlicher Platz*, München, 1935 ¬

Paul Ludwig Troost, *Königlicher Platz*, München, 1935, plan de ansamblu >





Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937 <



Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937 <

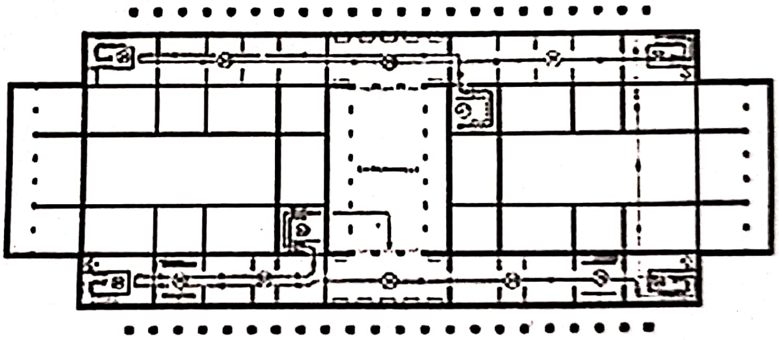
Haus der Deutschen Kunst, München

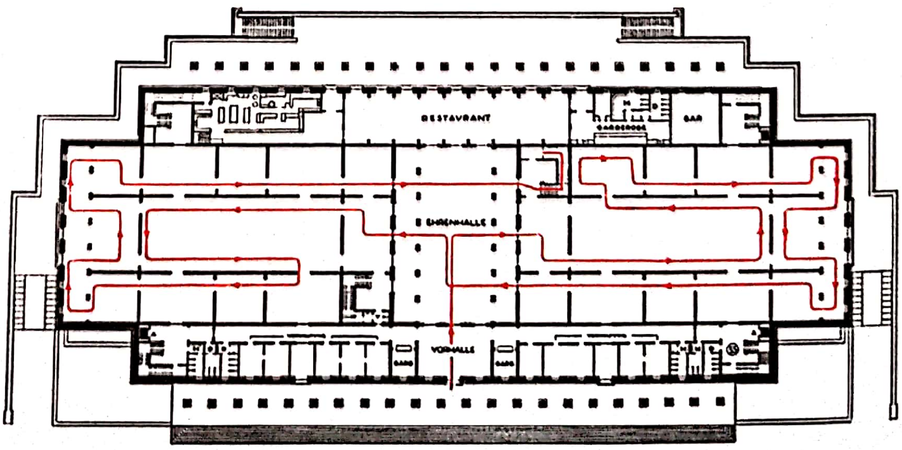
Altă operă a lui Troost, considerată de către Hitler drept opera sa capitală, a fost *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), clădită pe locul pe care se găsea *Glaspalast* (Palatul de sticlă) realizat de către August von Voit în 1854 pentru *Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung*, operă reprezentativă pentru începuturile arhitecturii moderne germane, distrus de un incendiu în anul 1931. Casa Artei Germane este o construcţie a cărei faţadă este dominată de o monumentală colonadă şi a fost concepută pentru a adăposti anual cele mai reprezentative expoziţii de artă, arhitectură şi arte aplicate. Moartea l-a împiedicat pe arhitectul Paul Ludwig Troost să-şi vadă opera terminată. Leonhard Gall şi Gerdy Troost au vegheat la execuţia ei.

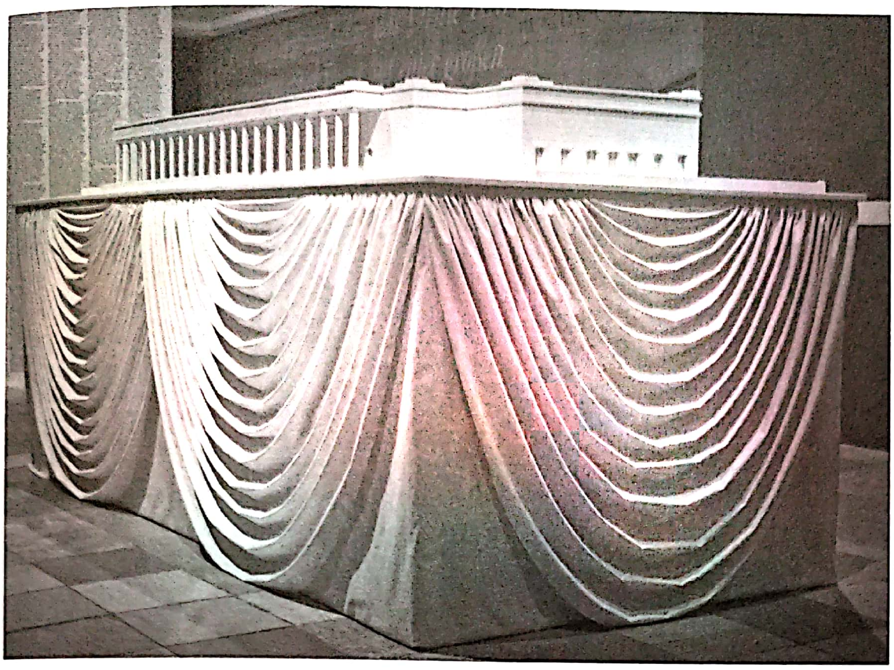
Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), *Ehrenhalle* (Sala de onoare), München, 1933–1937 >



Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937, planuri etaj și parter > ⌟







Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937, machetă <



Paul Ludwig Troost, Inscripție pe *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1937 <

Werner March, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Grunewald, Berlin, 1930–1936 >

Werner March, Flacăra olimpică, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Grunewald, Berlin, 1936 ⌄



Olympiagelände, Berlin

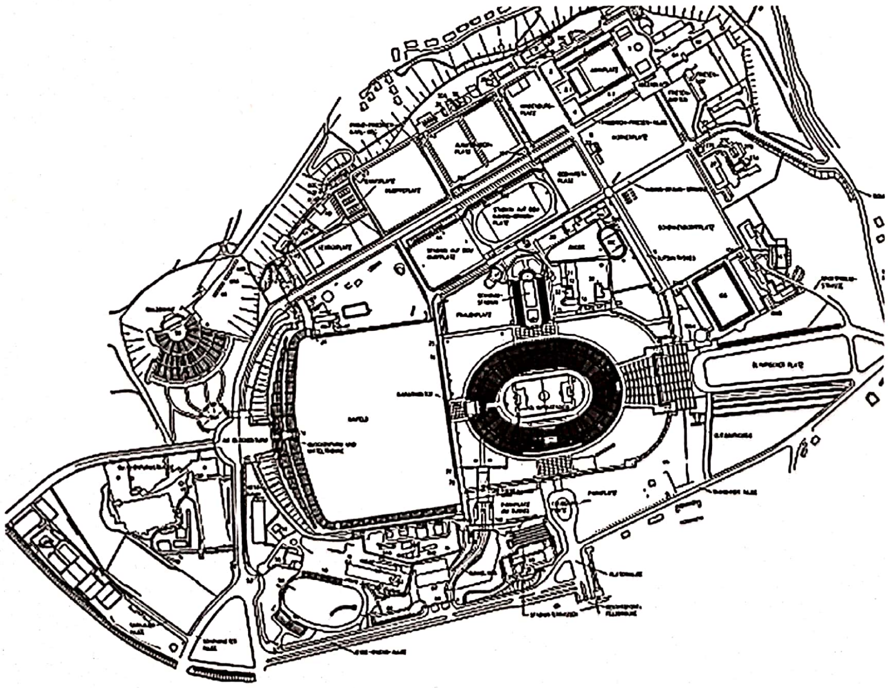


În 1936, Carl Diem, ca secretar general al Comitetului de organizare, și Hans von Tschammer und Osten, conducătorul DRL – *Deutscher Reichsbund für Leibesübungen*, organul director oficial pentru Sport și Educație fizică, vor juca un rol major în organizarea Jocurilor Olimpice de la Berlin. Pentru prima oară, ceremonia de deschidere și probele sportive au fost transmise în direct la televiziune, oferind o ocazie propagandistică deosebită pentru Germania care «învinge pe toate fronturile» împlinind idealurile lui Friedrich Ludwig Jahn de «ameliorare a conexiunii dintre corp și spirit pentru o Germanie unită și puternică» în care sportivul era de neperceput în afara statului, devenind o proprietate a partidului-stat.
Pentru Jocurile Olimpice din vara anului 1936, arhitectul Werner March a realizat proiectul pentru Complexul Olimpic din Berlin, lucrare care grație calităților ei a avut un rol major în consolidarea pe plan internațional a imaginii de marcă a regimului nazist. Complexul Olimpic, cu unele vagi amintiri expresioniste, a fost realizat între 1930–1936. Monumental și rece, el pare o împlinire formală mai degrabă a scenariului artistic al unui ritual, decât a unui complex sportiv în sine. În concepție totalitară, sportul, considerat ca element de «suprastructuri», este «instrumentalizat» în sens politic ca toate artele. Funcțiunile sunt îmbrăcate de ideologie în forme, devenind aproape subordonate «parcursului», cu cadențate ierarhizări temporale și momente de maxim interes, savant regizate. Arhitectura devine mediul ce conține structurată procesiunea, care, după legile contrastului simultan, înnobilează și este înnobilată în același timp. Alături de abstractismul arhitecturii, parcursul conține și realiste grupuri statuare, ce punctează căile de procesiune, exploatând la maximum raportul de reciprocă punere în valoare a arhitecturii și a sculpturii.
Proiectul Stadionului Olimpic, realizat de către March, a fost prezentat lui Hitler de către responsabilul organizării Jocurilor, Hans Pfundtner, Secretarul de Stat la Ministerul de Interne. Speer povestește în volumul său de amintiri că arhitectul March «prevăzuse o construcție din



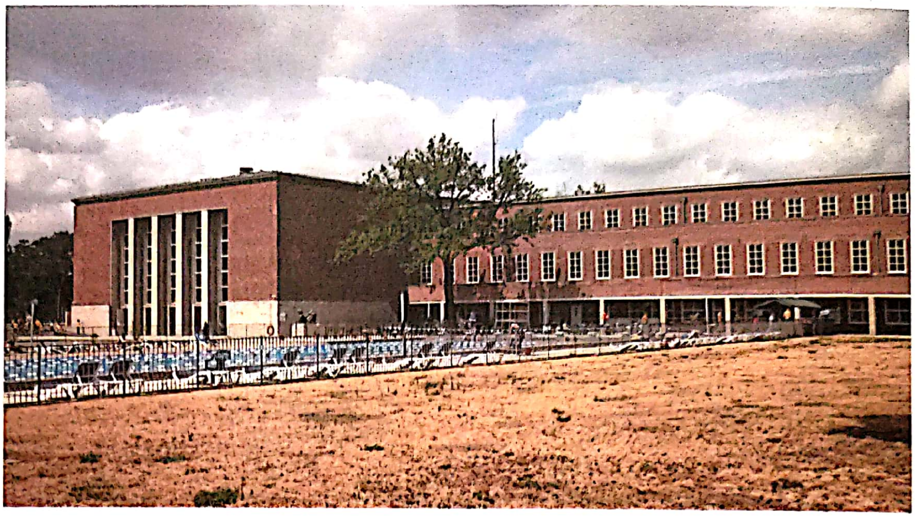
Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Grunewald, Berlin, 1930–1936 <

Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Grunewald, Berlin, 1930–1936, plan de ansamblu ∟



Werner March, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 >

Arno Lehmann, basoreliefuri în teracotă, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ⌟





beton cu pereți intermediari din sticlă, semănând cu stadionul de la Viena. După reuniune, Hitler, furios și agitat, s-a întors în apartamentele lui, ordonând să mă prezint cu proiectele mele. Fără alte explicații, a cerut să se comunice Secretarului de Stat că trebuie să contramandeze Jocurile Olimpice. Motivul invocat era că acestea n-ar putea să aibă loc în absența lui, căci șeful de stat este cel care se cuvine să le declare deschise; or, el n-ar pune niciodată piciorul într-o asemenea cutie din sticlă. Am întocmit în noaptea aceea o schiță care prevedea îmbrăcarea scheletului cu piatră naturală și accentuarea cornișelor. Am făcut, de asemenea, să dispară sticla, și Hitler a fost mulțumit. A luat asupră-și finanțarea lucrărilor suplimentare. Profesorul March s-a declarat de acord cu modificarea și Berlinul și-a salvat Jocurile. Nu mi-a fost niciodată clar dacă și-ar fi pus cu adevărat în practică amenințarea sau dacă asta nu exprimase decât acea atitudine de sfidare pe care obișnuia s-o adopte pentru a-și impune voința.».
Complexul Olimpic este format, după buna lecție a antichității, din: *Stadion, Forum (Maifeld), Templon (Langemarkhalle), Theatron, Gymnasion (Reichsakademie), Prytaneion* (Casa Germană



Werner March, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German) *Adlerhof* (Piața Vulturilor), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 <



Werner March, Clădirea principală, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ∟

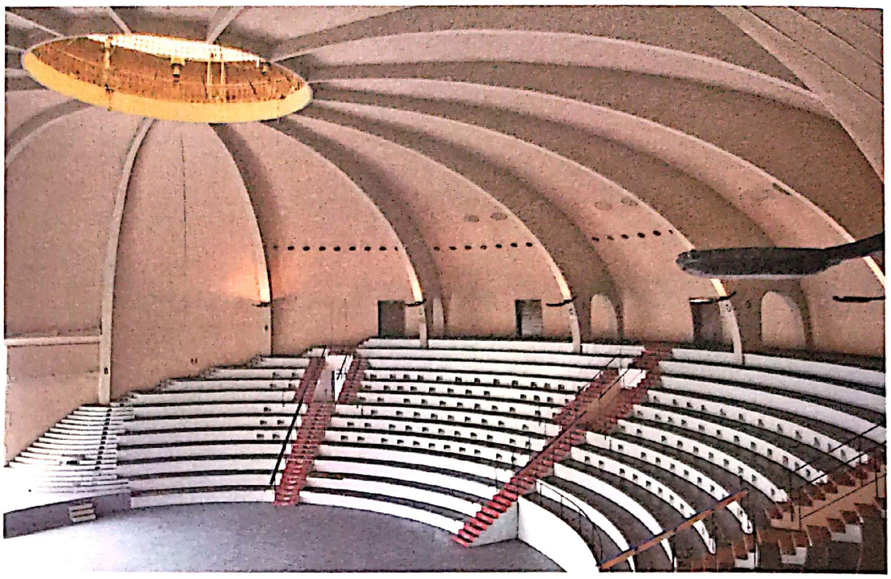
a Sportului) și *Palaestra*. Clădirile marelui ansamblu sportiv sunt dispuse în formă de potcoavă, întreaga arhitectură fiind orientată înspre interior. Complexul sportiv este marcat de prezența a șase turnuri de control și de amplasamentele grupurilor statuare care realizează legătura optică a elementelor între ele și a acestora cu ansamblul. Grupuri statuare uriașe exaltă «omul nou», care este reprezentat la scara misiunilor și sarcinilor pe care trebuie să le îndeplinească, deci la o scară supraumană. Motivele sculpturilor sunt simbolice sau inspirate din viața sportivă: *Câștigătorii olimpici*, *Discobolul* și *Alergătorul de cursă lungă* sunt imortalizați în piatră, de Karl Albiker, *Conducătorul de cai* de Josef Wackerle, *Zeița Victoriei* de Willz Meller și *Grupul Sportiv al Camarazilor* de S. Mages. Opera lui Georg Kolbe, *Sportiv odihnindu-se* și *Grup de animale* de Stübes, amplasat în apa bazinului de înot, sunt dintre cele mai reprezentative creații sculpturale ale acestor ani. În incinta sălii din clădirea centrală a Casei Sportului trona o *Victorie* monumentală de Arno Breker.

Werner March, *Kuppelsaal* (Sala cu cupolă), *Deutsches Sportforum*, (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936, machetă >

Werner March, Trecerea din atrium în *Kuppelsaal* (Sala cu cupolă), *Deutsches Sportforum*, (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ⌟

Werner March, *Kuppelsaal* (Sala cu cupolă), *Deutsches Sportforum*, (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ⌟

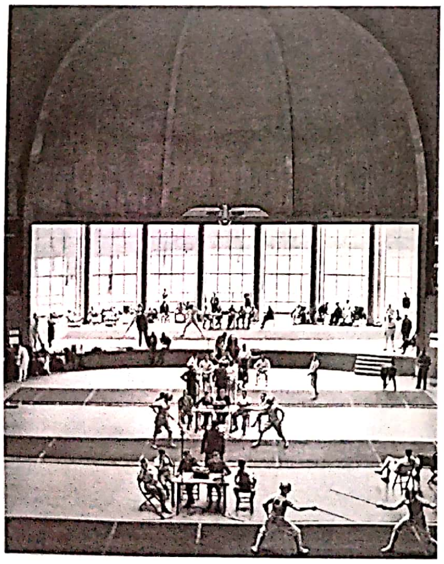
Competiția de scrimă din cadrul Jocurilor Olimpice, *Kuppelsaal* (Sala cu cupolă), *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1936 ⌄



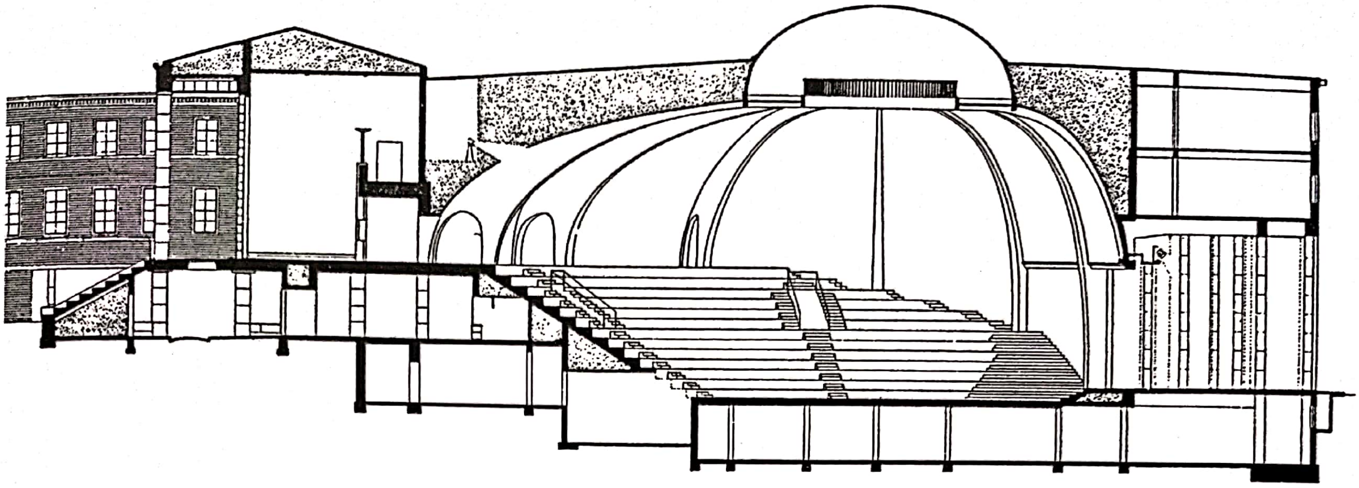
Werner March, *Kuppelsaal* (Sala cu cupolă), *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936, secțiune >

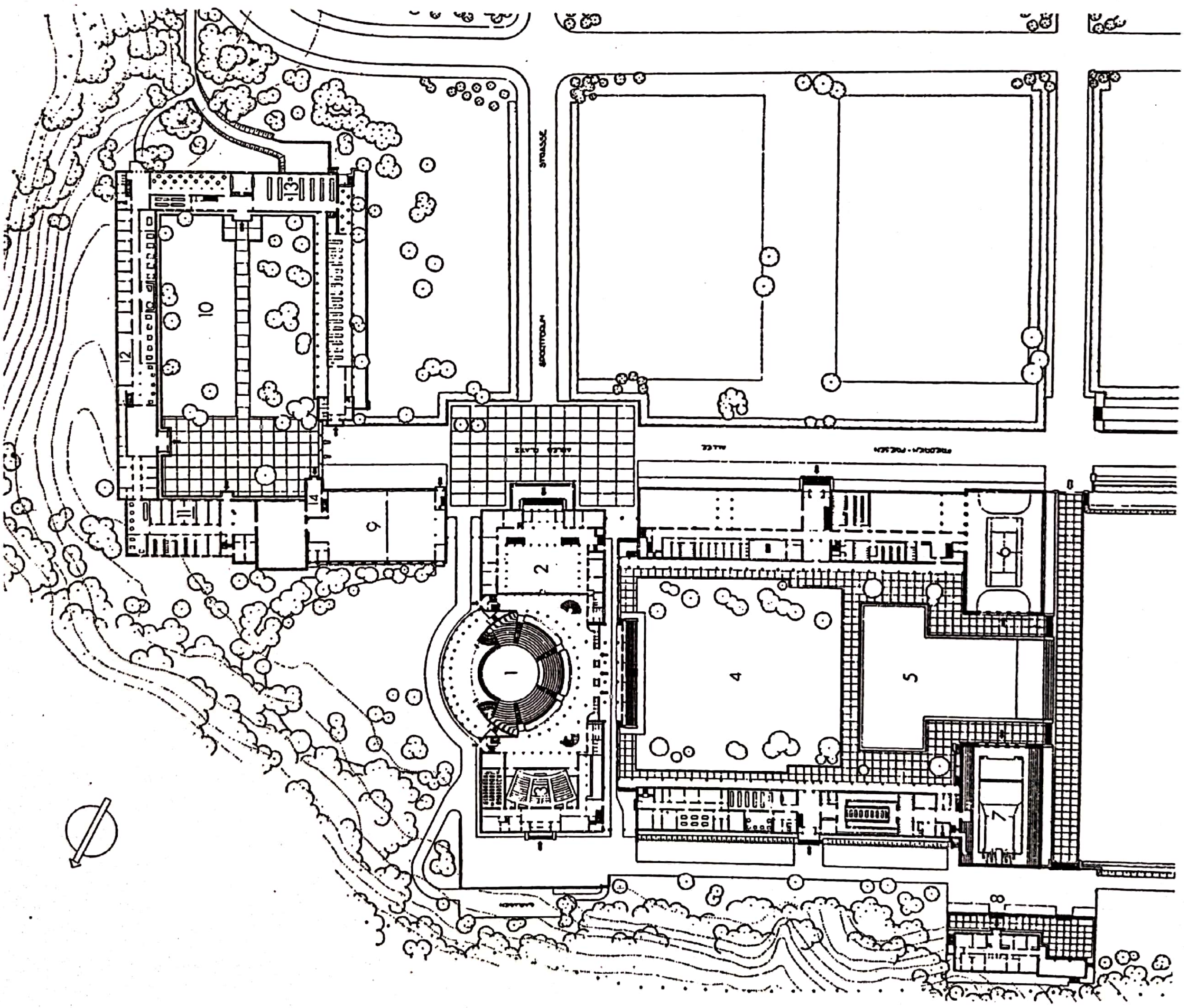
Werner March, *Deutsches Sportforum* (Forumul Sportiv German), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936, plan de ansamblu >

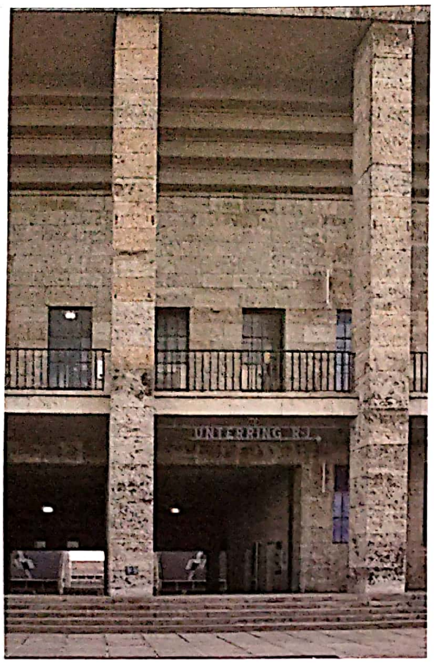








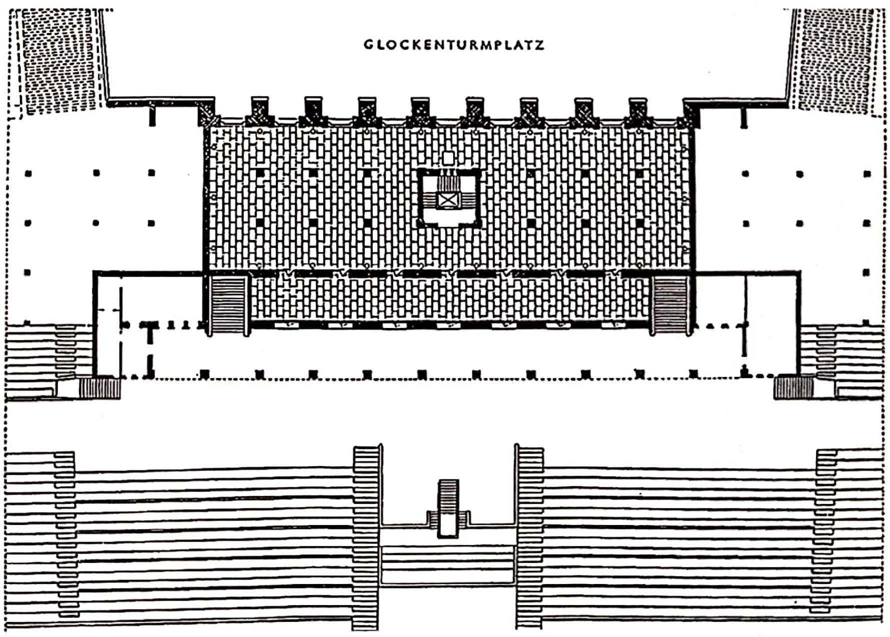

1
2
3
4
5
7
9
10
12
13
14

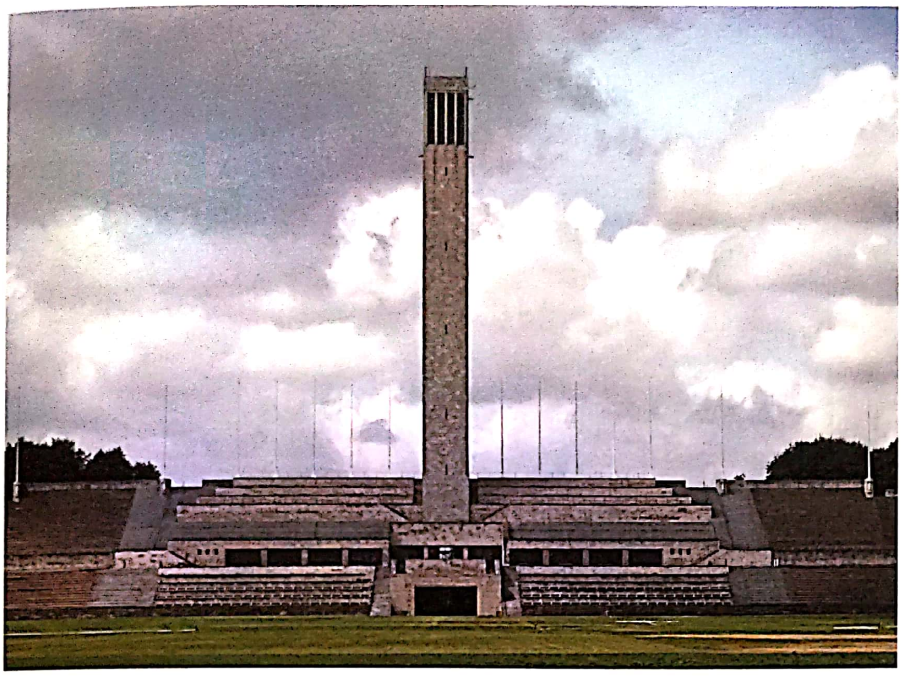


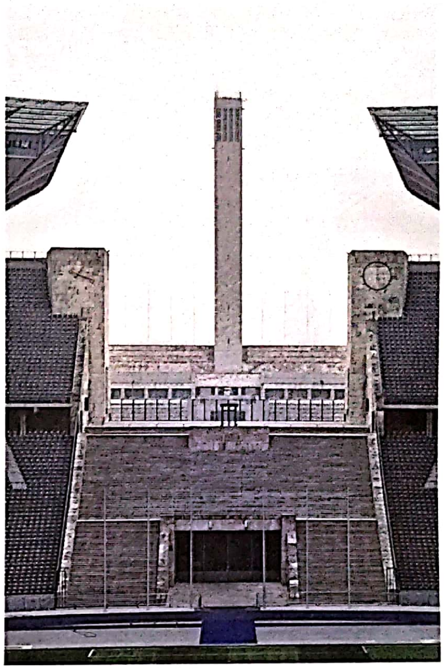


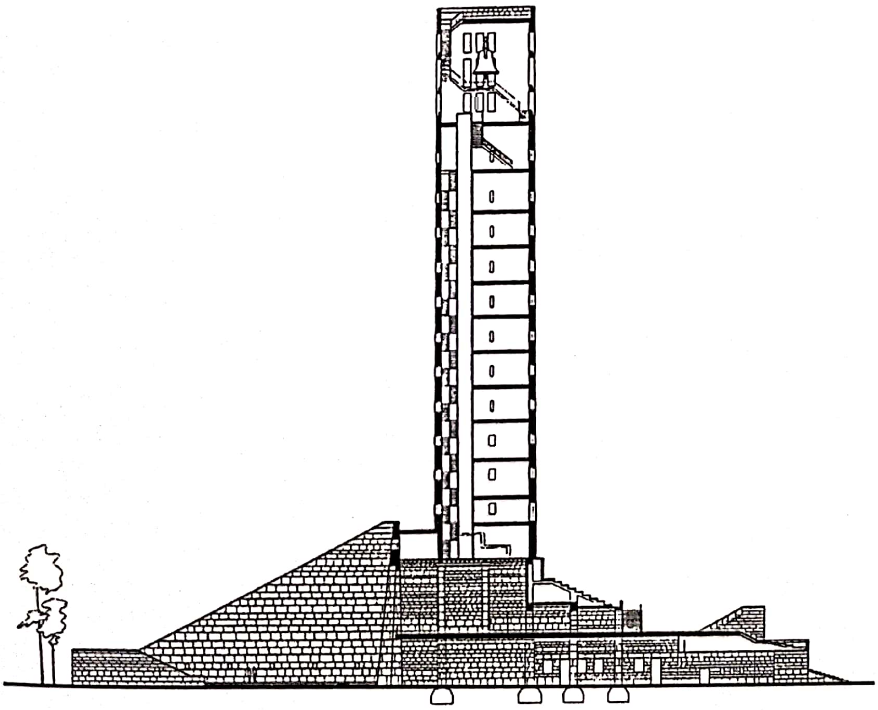
Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ^

Werner March, *Olympiastadion*, Berlin, 1930–1936, plan zona de acces cu *Glockenturm* (Turnul clopotului Olimpic) >









Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ^

Werner March, *Olympiastadion*, Berlin, 1930–1936, secţiune prin zona de acces cu *Glockenturm* (Turnul clopotului Olimpic) <

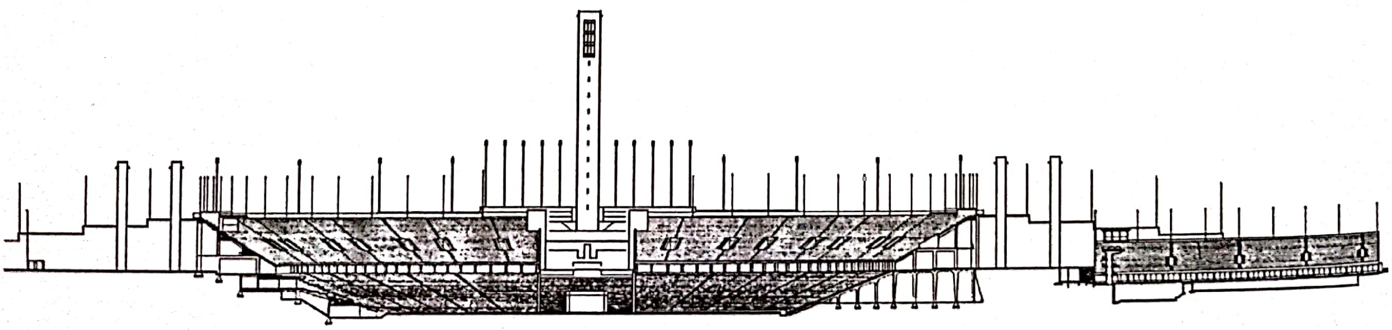
Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 >

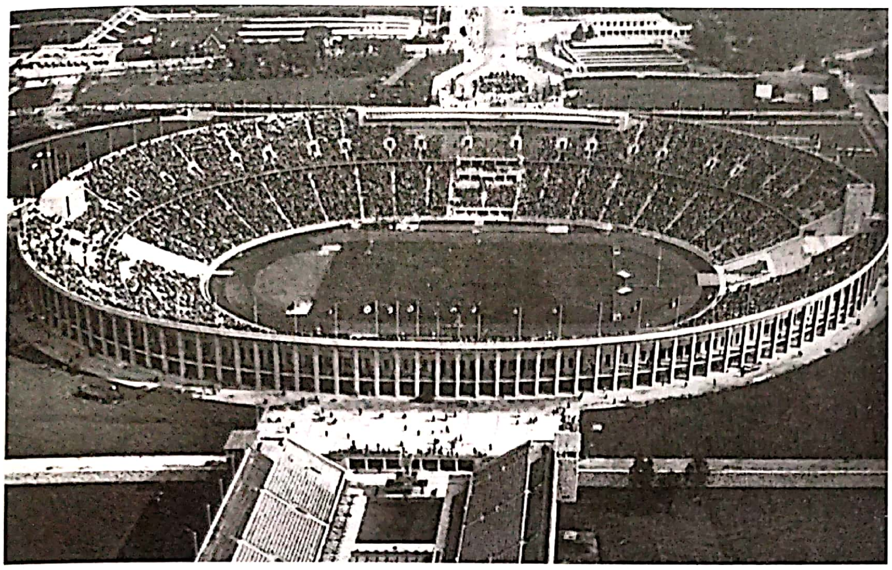
Josef Wackerle, statuile *Rosseführer* (Conducătorul de cai), *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ˩

Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936, secțiune longitudinală ⌄



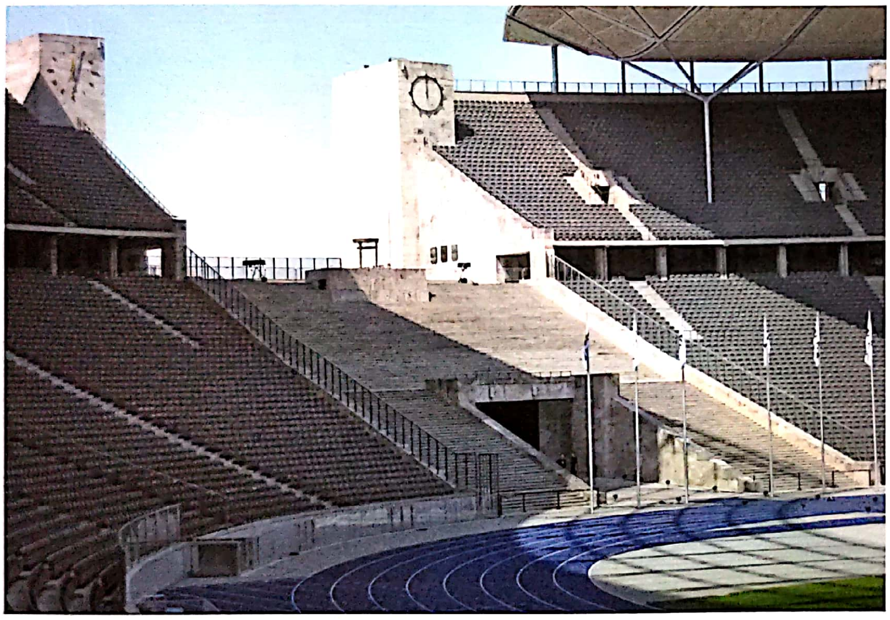


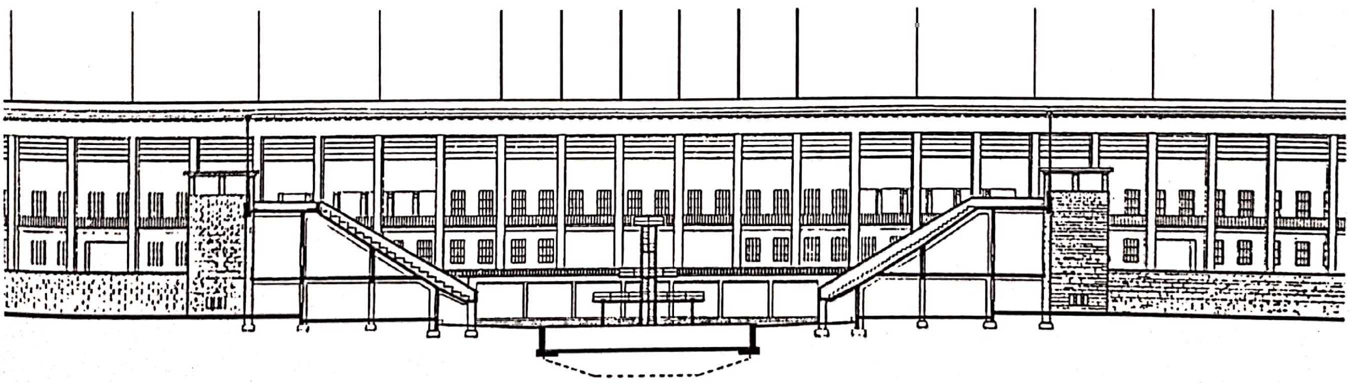




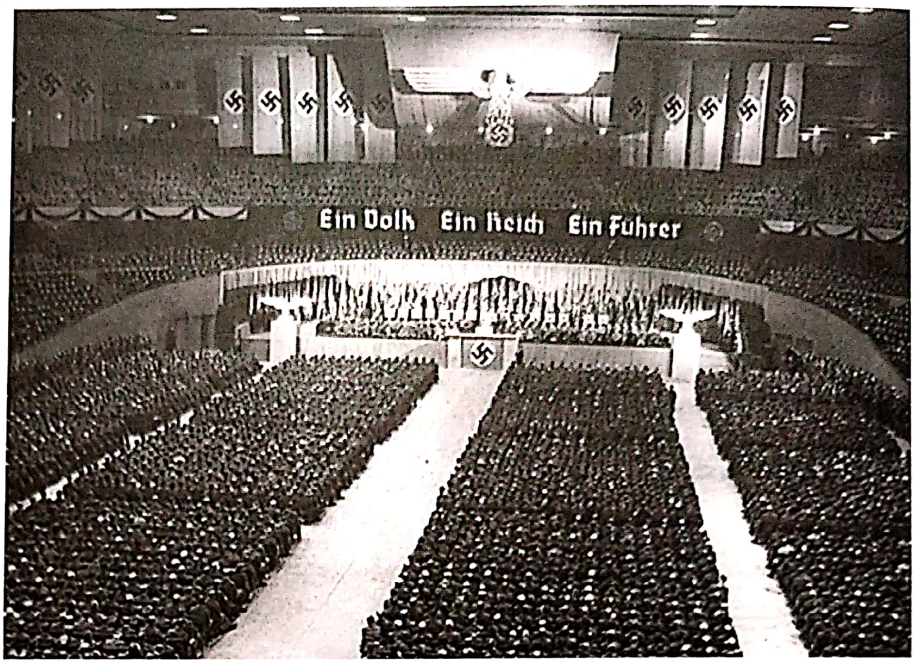
Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936 ‹ ⌞

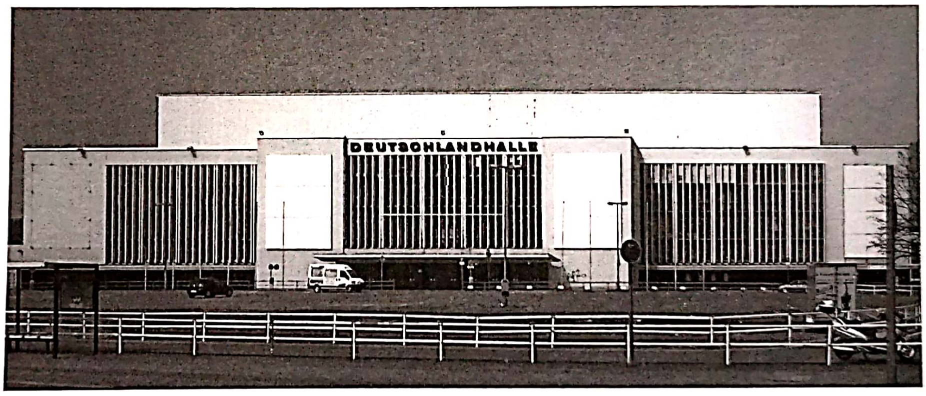
Werner March, *Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1930–1936, detaliu secțiune ⌄





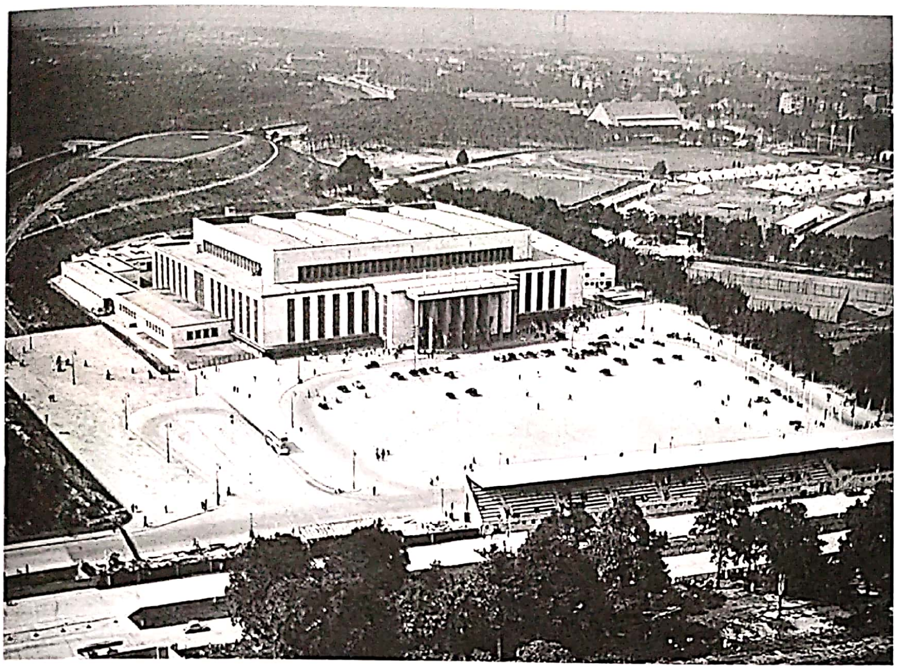
Franz Ohrtmann, Fritz Wiemer, *Deutschlandhalle* (Sala Germania), Berlin, 1935 >





Deutschlandhalle, Berlin

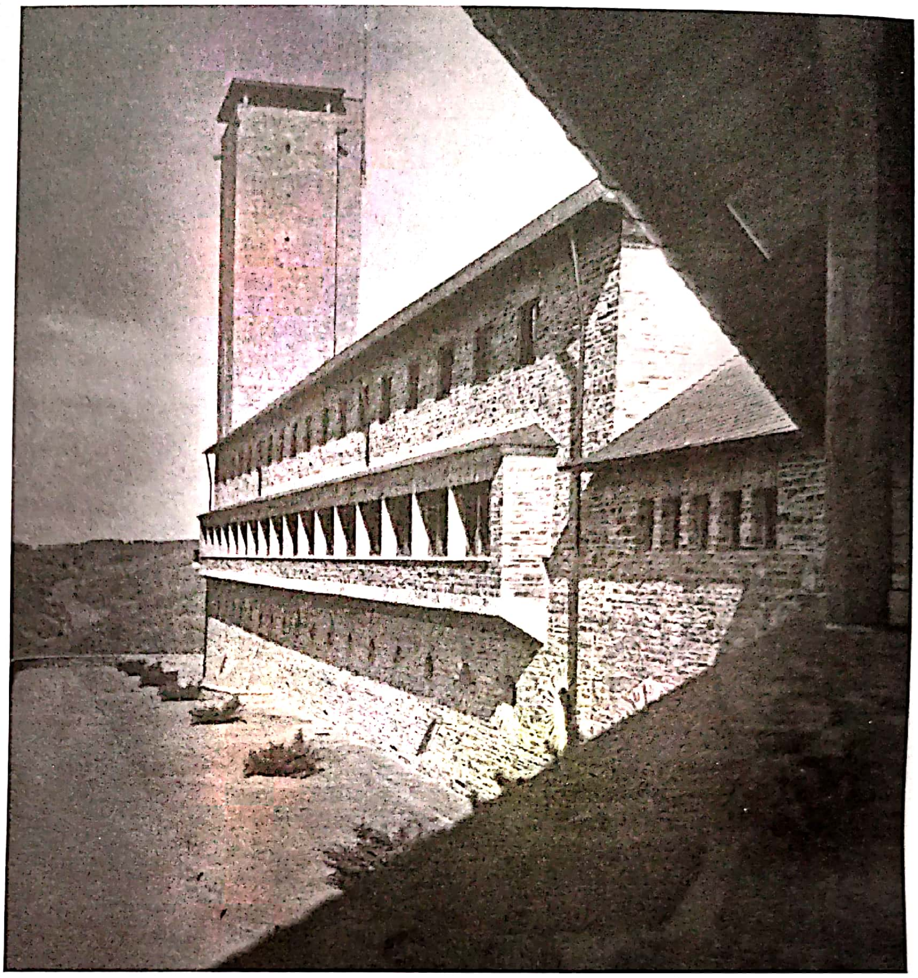
Altă importantă construcție realizată cu ocazia Jocurilor Olimpice de vară din 1936, a fost *Deutschlandhalle* (Sala Germania), construită de către Ohrtmann Franz și Wiemer Fritz în Berlin-Charlottenburg , districtul Westend din cartierul Wilmersdorf din Berlin, în anul 1935. *Deutschlandhalle* a fost una cele mai mari săli polivalente din lume și a fost realizată într-un timp record, de doar nouă luni, fiind inaugurată în prezența Führerului la 29 noiembrie 1935. Sala, cu o capacitate de 10.000 de locuri, denumită «Germania», avea 117 metri lungime și 83 metri lățime, a fost realizată din cadre metalice și a fost folosită pentru marile evenimente sportive ale Jocurilor Olimpice, precum și pentru adunările de masă ale NSDAP. În 1938, în vasta sală, pilotul Hanna Reitsch a efectuat primele zboruri experimentale cu elicopterul Focke-Wulf Fw 61. La 16 ianuarie 1943, acoperișul a fost complet distrus în timpul unui raid aerian. După război, a fost reconstruită și inaugurată în 1957. Similară ca imagine cu proiectul inițial, noua sală a avut structura de rezistență a acoperișului realizată din elemente din beton-armat precomprimat. *Deutschlandhalle* a fost demolată prin aruncarea în aer la 3 decembrie 2011, spre a se realiza, în locul ei, o nouă sală de expoziții și conferințe.



Franz Ohrtmann, Fritz Wiemer, *Deutschlandhalle* (Sala Germania), Berlin, 1935 < L



Hermann Giesler, *Ordensburg Sonthofen*, Allgäu, 1934 >



Ordensburg

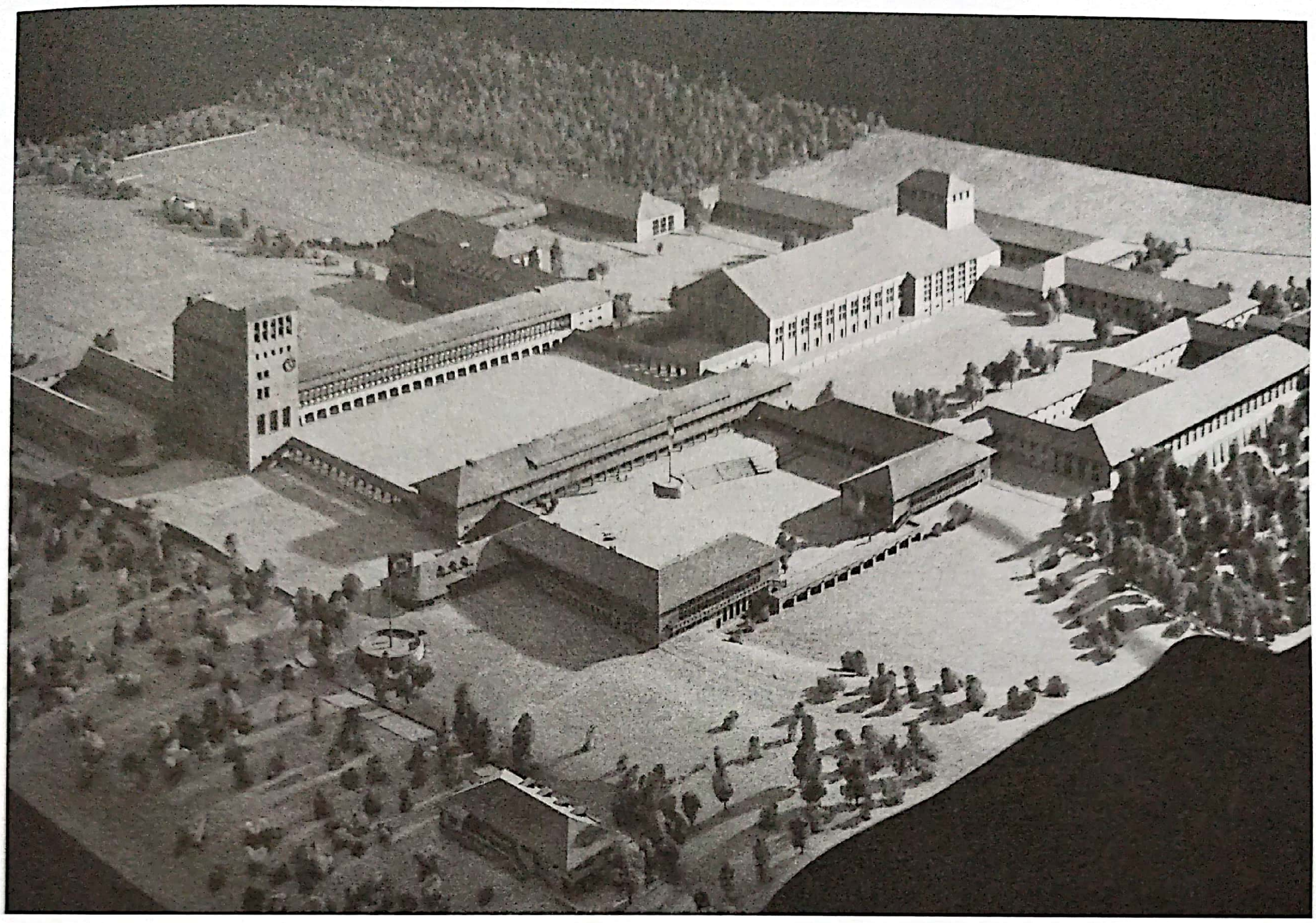
Hermann Giesler, *Ordensburg Sonthofen*, Allgäu, 1934, machetă ¬

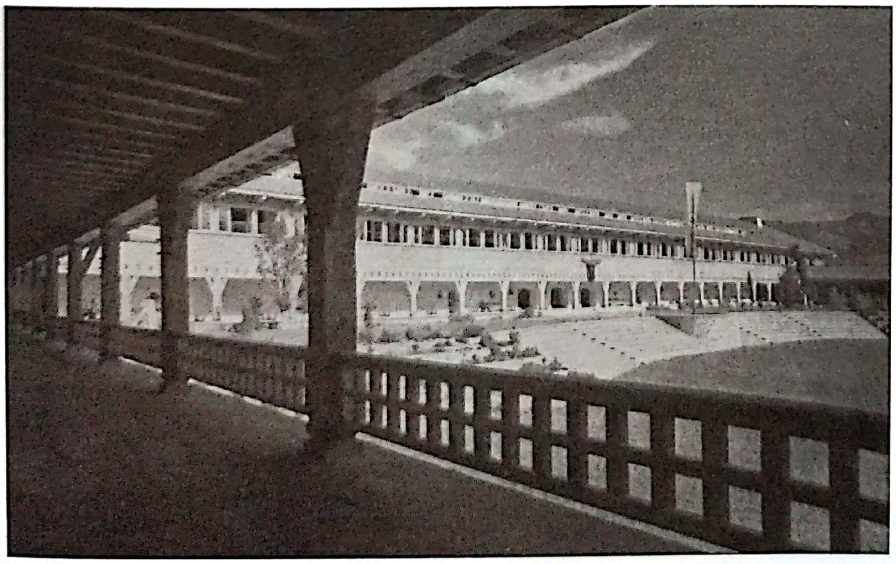
Hermann Giesler, *Ordensburg Sonthofen*, Allgäu, 1934 >

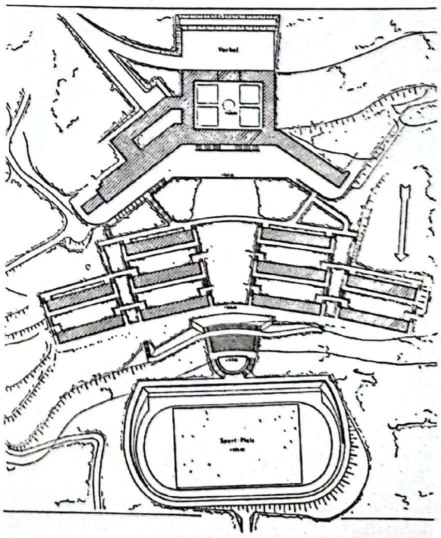
Hermann Giesler, *Ordensburg Sonthofen*, Allgäu, 1934, plan de situaţie >

Ordensburg erau denumite fortăreţele construite de ordinele militare cruciate germane în timpul Evului Mediu. Termenul a fost preluat de către noii «cruciaţi» păgâni ai celui de-al Treilea Reich pentru a desemna centrele educaţionale pentru tineretul ce trebuia să formeze noua clasă conducătoare de «oamenii noi» germani. Aceste centre au apărut în urma discursului de la Bernau-Berlin, din 1933, în care Adolf Hitler a cerut să se construiască noi centre pentru pregătirea ideologică, tehnică, fizică, culturală, militară şi educaţională a viitoarelor cadre de conducere ale partidului (NSDAP). Robert Ley, şeful *Deutsche Arbeitsfront* (Frontul Muncii) şi *Reichsorganisationsleiter* a NSDAP, a fost însărcinat cu realizarea lor. Într-un timp record, au fost construite patru tabere educaţionale: *Ordensburg Crössinsee* în Pomerania (acum în Polonia), arhitect Clemens Klotz; *Ordensburg Sonthofen*, în Allgäu (Bavaria), arhitect Hermann Giesler; *Ordensburg Vogelsang*, în Eifel (Rhein Nord – Westfalia), arhitect Clemens Klotz. Al patrulea *Ordensburg* urma a se construi la Marienburg, în Prusia de Vest, dar din cauza izbucnirii războiului lucrările au fost sistate.

Programul original şi particular de arhitectură al *Ordensburg*-urilor a fost generat şi promovat de către putere, în beneficiul ei direct. Construcţiile erau de vaste dimensiuni, cu o arhitectură sobră, riguroasă şi se doreau a fi demonstraţia reuşitei unei iluzorii vieţi colective. Din punct de vedere constructiv şi stilistic, aceste «pepiniere» de îndoctrinare ideologică, de «forjare» fizică şi intelectuală, sunt lucrări de mari dimensiuni, de o remarcabilă funcţionalitate, în care răzbat însă ecourile aproape anacronice ale arhitecturii Evului Mediu. Pentru o cât mai bună încadrare în peisaj s-au folosit materiale tradiţionale locale precum lemnul şi piatra.



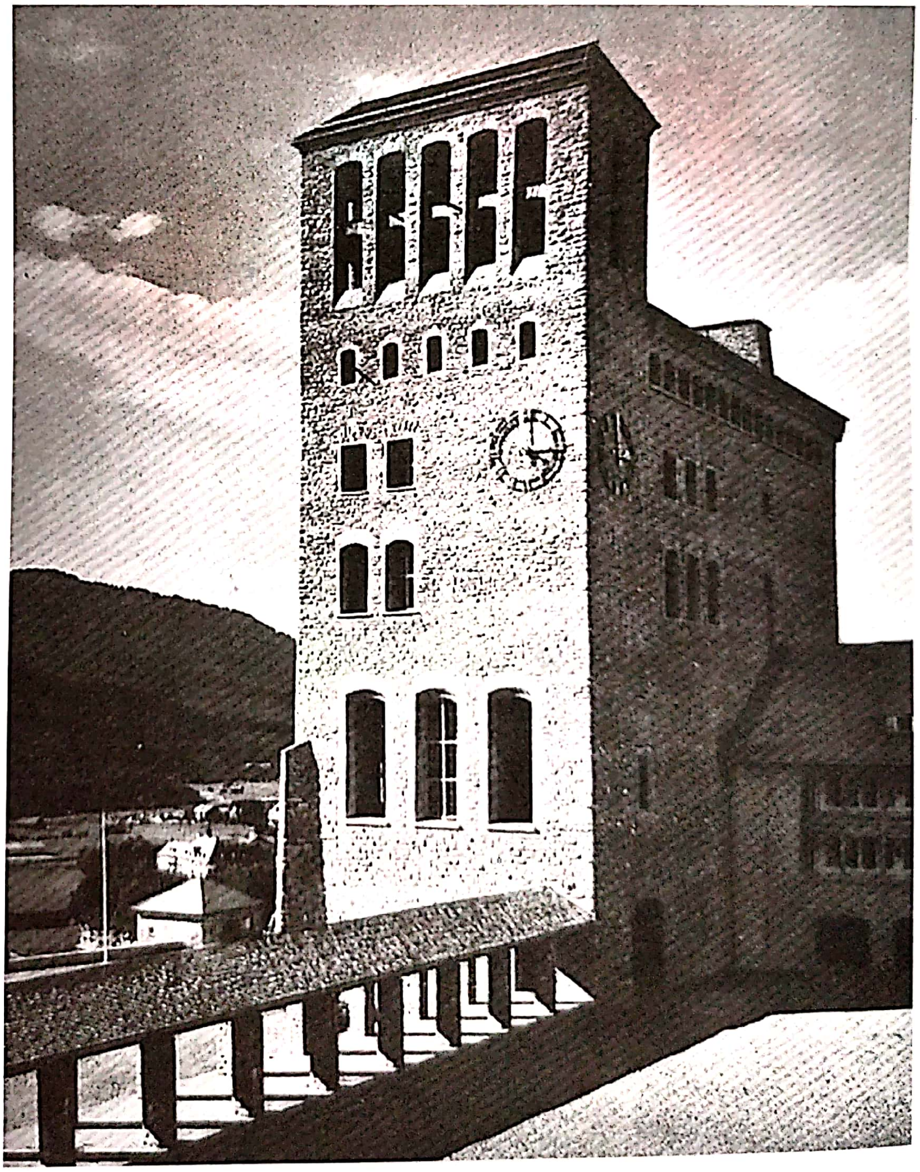



Vorhof
Sport Platz

Hermann Giesler, *Ordensburg Sonthofen*, Allgäu, 1934 > ⌟



Clemens Klotz, *Ordensburg Vogelsang*, Parcul Național Eifel, 1934–1936 ⌄

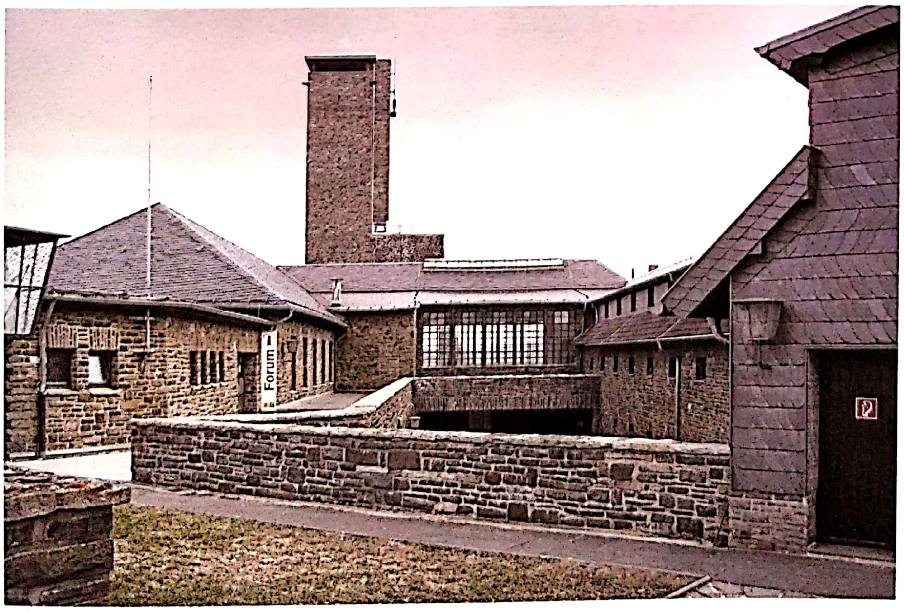


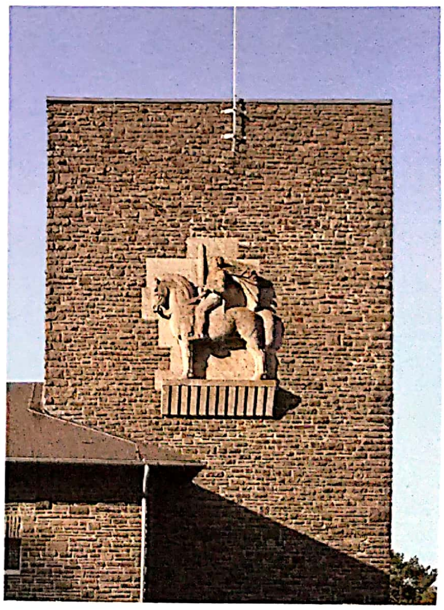




Clemens Klotz, *Ordensburg Vogelsang*,
Parcul Național Eifel, 1934–1936 <







Clemens Klotz, *Ordensburg Vogelsang*,
Kameradschaftshäuser (Casa camaraderiei),
Parcul Național Eifel, 1934–1936 <

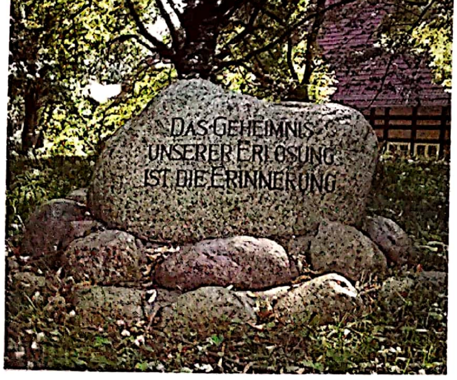
Clemens Klotz, *Ordensburg Vogelsang* , Curtea interioară,
Parcul Național Eifel, 1934–1936 ⌞

Willy Meller, Basorelief ecvestru pe poarta principală a
Ordensburg Vogelsang, Parcul Național Eifel, 1934–1936 ⌄

Hans Haedenkamp, *Führerschule der Deutschen Ärzteschaft* (Şcoala Superioară a Asociaţiei Medicale Germane), Alt Rehse, 1935–1937 > ⌄



Führerschule der Deutschen Ärzteschaft



Cu un program arhitectural și ideologic derivat din cel al *Ordensburg*-urilor, pentru NSDÄB – *Nationalsozialistischen Deutschen Ärztebundes* (Asociația Medicală Germană Național-Socialistă), a fost realizat între anii 1935–1937, în satul Alt Rehse din Neubrandenburg, un centru de formare a cadrelor medicale: medici, farmaciști și moașe. Fondator și primul director al instituției a fost Hans Deuschl, care a urmărit atât stricta formare profesională a medicilor și a altor profesioniști din domeniul medical, dar și formarea ideologică a viitoarelor cadre de conducere din sănătate, viitoarele «elite medicale» național-socialiste, capabile să pună în aplicare politica de sănătate nazistă, inclusiv atât de controversata *Rassenhygiene* (igiena rasială, eugenia). Condiția de admitere în această școală superioară era apartenența la NSDAP.

Autorul proiectului a fost arhitectul Hans Haedenkamp, care a gândit un ansamblu de tip pavilionar, similar din punct de vedere estetic, formal și funcțional și mai ales simbolic cu *Oldensburg*-urile. Cu o capacitate de 300 de locuri, cazarea studenților se făcea în case cu patru camere, fiecare cameră având opt paturi. Un veritabil conac, *Neues Schloss* (noul conac) era destinat conducerii superioare a școlii. Personalul administrativ locuia separat, iar profesorii erau cazați în case de oaspeți individuale. Pentru petrecerea timpului liber erau prevăzute: un club, o bibliotecă, o sală de gimnastică, un stadion de sport și două plaje pe malul lacului Tollensesee. În timpul războiului, școala a servit ca spital militar, apoi a fost folosită, până în 1947, de către Armata Roșie, de la care au preluat-o autoritățile din Republica Democrată Germană (RDG).



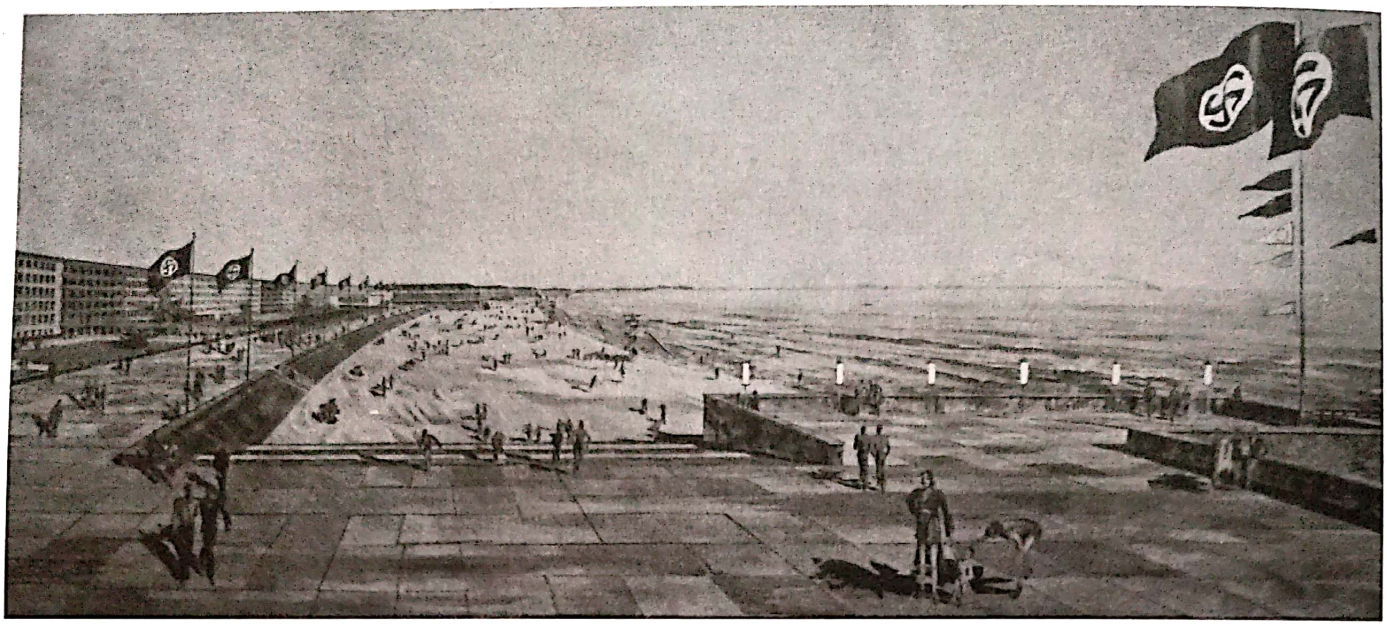
Clemens Klotz, *Prora, Kraft durch Freude* – KdF (forță prin bucurie), Insula Rügen, 1936–1939 <

Clemens Klotz, *Prora, Kraft durch Freude* – KdF (forță prin bucurie), Insula Rügen, 1936–1939, plan de situație ⌄

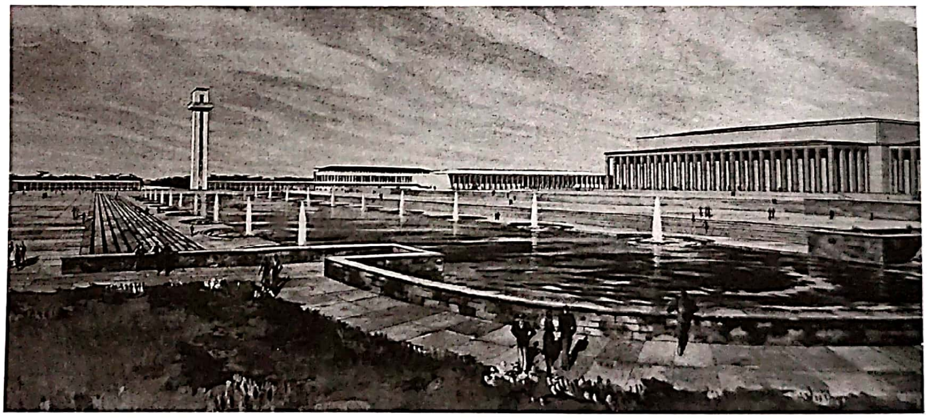
Prora, insula Rügen

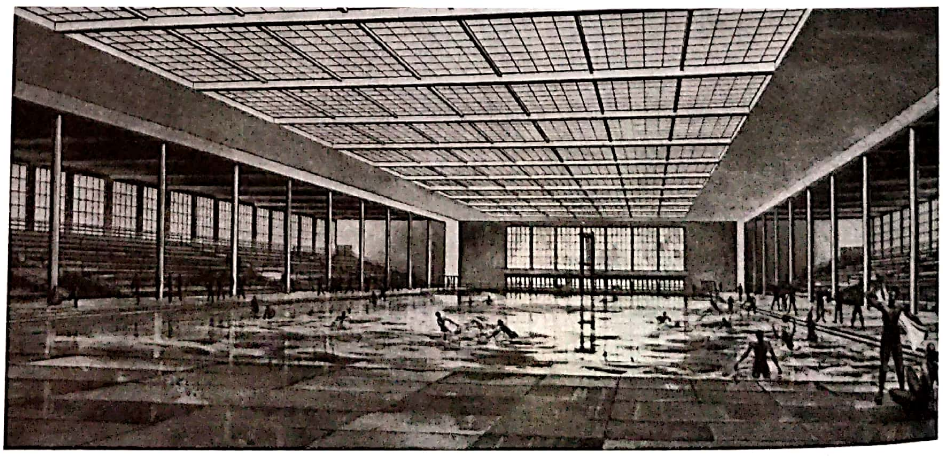
Tot cu o marcantă conotație socio-politică a fost și realizarea stațiunii balneare *Prora*, operă a arhitectului Clemens Klotz (1886–1969), proiectul primind la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris din 1937 marele Premiu pentru Arhitectură. *Prora*, numită și «Colosul din Rügen», a fost o stațiune balneară realizată între anii 1936 și 1939 pe insula Rügen de la Marea Baltică, de către 9.000 de muncitori ai organizației naziste *Kraft durch Freude* (forță prin bucurie), cu colaborarea marii majorități a firmelor de construcții din Germania. *Prora* este situată pe un golf larg, aproape de Prorer Wiek, pe banda îngustă acoperită cu iarbă neagră (denumită «Prora»), care separă Bodden Jasmunder de Marea Baltică. Clădirile sunt dispuse la 150 metri de plajă, pe o coastă de nisip cu o lungime de peste 4,5 kilometri. *Prora* a fost concepută ca o mare stațiune balneară cu o capacitate de cazare de 20.000 de locuri, urmărindu-se ca fiecare turist german să poată petrece o vacanță beneficiind de o cameră cu vedere spre ocean. Uriașul complex, cu structură de rezistență din beton armat, este format din opt clădiri identice. Fiecare cameră, de 5 x 2,5 metri are două paturi, un dulap și o chiuvetă, toaletele și dușurile fiind comune. Complexul era proiectat a avea două piscine, un teatru, un cinematograf și o mare sală polivalentă pentru 25.000 de persoane, care nu au fost finisate până la începutul războiului, când toate lucrările au fost sistate. Piscinele și teatrul, precum și o stație de andocare pentru navele de pasageri au rămas în faza de proiect. La finele războiului a găzduit refugiații din Hamburg, fiind apoi utilizată, după 1946, de către Armata Sovietică.





Clemens Klotz, *Prora, Kraft durch Freude* – KdF (forță prin bucurie), Insula Rügen, 1936–1939, desene ^ > ⌟







Clemens Klotz, *Prora, Kraft durch Freude* – KdF (forță prin bucurie), Insula Rügen, 1936–1939 < v



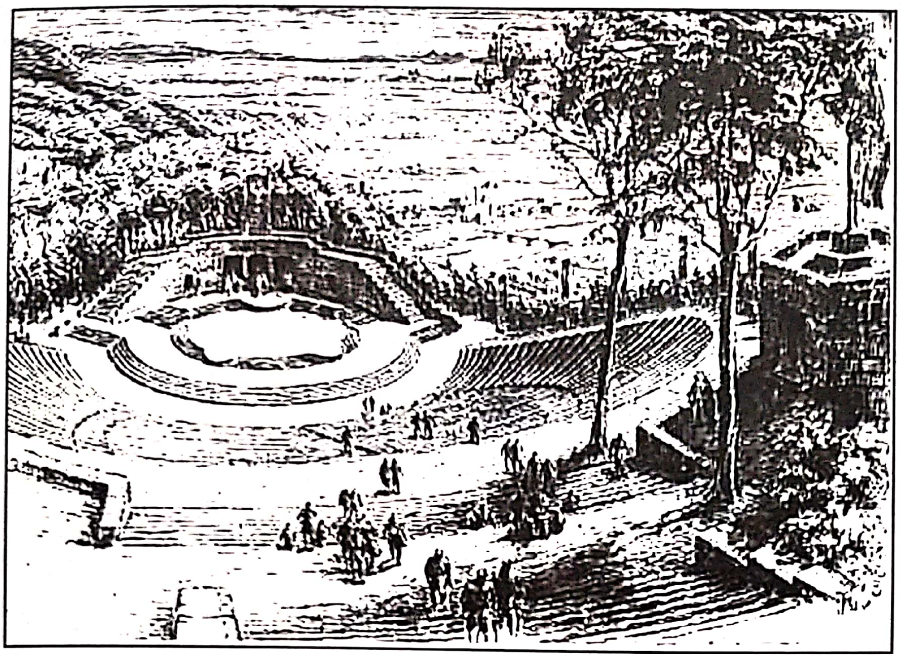




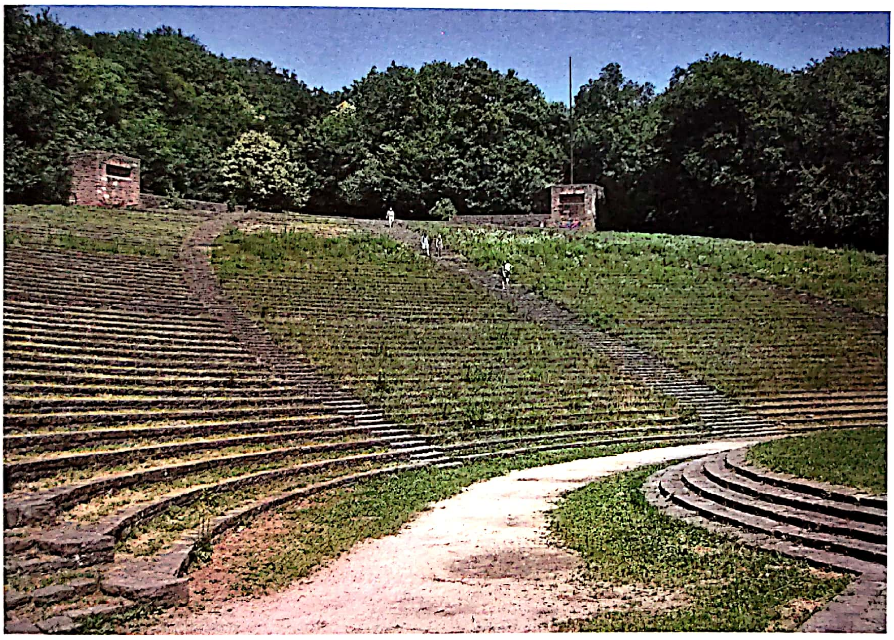
Heidelberger Thingstätte, Heidelberg

Hermann Alker, *Heidelberger Thingstätte*, Heidelberg, 1934–1935 ^

Heidelberger Thingstätte este una dintre primele construcții monumentale ale național-socialismului, realizată după modelul teatrelor antice grecești, construită în aer liber pe muntele sfântă la Heidelberg. *Heidelberger Thingstätte* este una dintre cele aproximativ 40 de realizări din perioada timpurie a național-socialismului, este opera arhitectului Hermann Alker de la *Reichsarbeitsdienst* (Serviciului Muncii Reichului) și a fost construit împreună cu studenții din Heidelberg. Este pandantul Cimitirului din Heidelberg, pentru soldații morți în Primul Război Mondial. Pe cele 56 de gradene, dispuse în semicerc, pot sta 20.000 de persoane. A fost inaugurat, la 22 iunie 1935, de către dr. Goebbels, Ministrul Propagandei, care îl considera drept veritabil loc de cult în care poporul german a dat, pentru prima dată, noului stil de viață o nouă expresie plastică într-un stil monumental.



Hermann Alker, *Heidelberger Thingstätte*, Heidelberg, 1934–1935 < L v

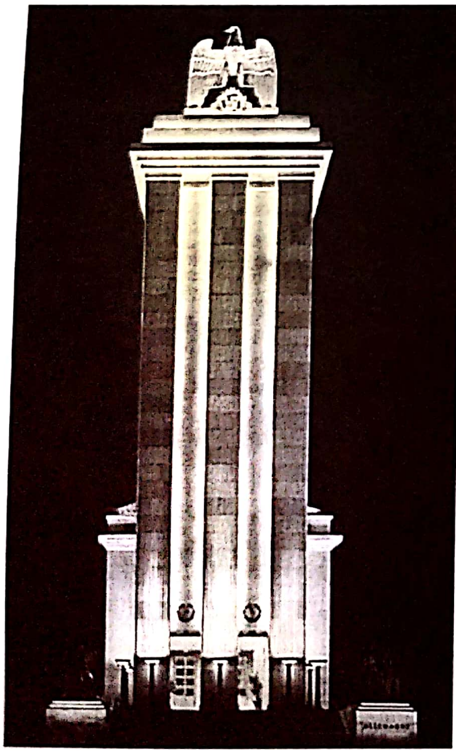




Albert Speer, Pavilionul Germaniei, Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris, 1937 > ⌄



Pavilionul german la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris



Personalitatea cea mai importantă a arhitecturii celui de al Treilea Reich a fost Albert Speer, fost eminent elev al lui Heinrich Tessenow, care la 28 de ani a fost remarcat de către Hitler, devenind preferatul Führerului, arhitectul său personal. Aristocrat de o aleasă și vastă cultură, Speer a fost numit director al *Kraft durch Freude und Schönheit der Arbeit*, iar în 1939 devine director general al construcțiilor din Berlin. În el Hitler a văzut împlinirea visurilor nerealizate ale propriei sale cariere, mai degrabă decât doar mâna care să-i construiască megalomanele programe ale unei arhitecturi demne de Reichul ce-l dorea milenar. Competența lui Hitler în materie de arhitectură se datora unei indiscutabile sensibilități artistice, precum și studiilor de la Viena de arhitectură de interior și de pictură. El rămâne în sinea sa un artist și un arhitect neîmplinit, care caută și până la urmă își găsește în tânărul și valorosul arhitect Albert Speer, împlinirea. Prin Speer refulatele visuri arhitecturale ale Führerului au posibilitatea veritabilei materializări. Se poate spune că dacă Hitler ar fi putut avea un prieten în sensul cel mai pur al cuvântului, acesta ar fi fost eminentul student și apoi asistent al lui Tessenow, de altă dată. În el se pare că Führerul și-a transferat parte din idealurile sale de neîmplinit, pictor și arhitect; neîmplinit ca pictor din cauza profesorilor «retrograzi» de la Academia de *Belle-Arte* din Viena, și neîmplinit ca arhitect deoarece el a aspirat a fi «arhitectul poporului și Reichului german». Admirația secretă a lui Hitler pentru mediul de cultură aristocratică din care provenea Speer, pentru talentul și excepționalele sale calități organizatorice, au fost atuurile care l-au făcut pe Speer, considerat de unii mai mult ca militant pentru o «nouă ordine» decât pentru un nou stil în arhitectură, să se confunde cu destinele celui de al Treilea Reich, atât în momentele de efemeră glorie, cât și în cele două decenii petrecute ca mare criminal de război în închisoarea berlineză de la Spandau.

Totalitarismul, indiferent de marcă și calitate, este caracterizat de o permanentă și febrilă aspirație spre legitimarea istorică, căutând obsedant împlinirea finală în arhitectură, singura artă ce-i poate oferi speranța perenității. Această căutare obsedantă generează un fel de «ecumenism totalitar», care explică enormul succes din octombrie 1939 al expoziției operei



Albert Speer, Pavilionul Germaniei, Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris, 1937 ‹ ⌄

lui Speer de la Kremlin. Expoziția s-a bucurat de un succes extraordinar, fiind vizitată de însuși Stalin, care a dat o «înaltă apreciere» operei marelui arhitect german, operă pe care o cunoscuse datorită perversei simbolice vecinătăți dintre pavilionul sovietic și cel german de la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris din 1937. Pavilionul german, sobru, monumental și rece, dominat de o simbolică acvilă cu crucea gamată (svastica) în gheare, se găsea *vis-à-vis* de pavilionul realist-socialist sovietic proiectat de către Boris Iofan, dominat de uriașa statuie *Muncitorul și colhoznica* a celei ce fusese eleva lui Rodin și Bourdelle, Vera Muchina. Pavilionul german de la Paris, «Casa Germană» din cadrul Expoziției Internaționale, edificat parțial peste un tunel din oțel, a fost una dintre primele afirmări internaționale ale noilor direcții spre care se îndrepta arhitectura germană. Pavilionul era dominat de un turn înalt de 65 de metri format din zece semicoloane canelate, ornat cu mozaic aurit, încrustat cu svastici de purpură. Întreg ansamblul «Casei Germane» era luminat cu mare știință, după toate legile scenografiei moderne, ca un «cristal minunat șlefuit».

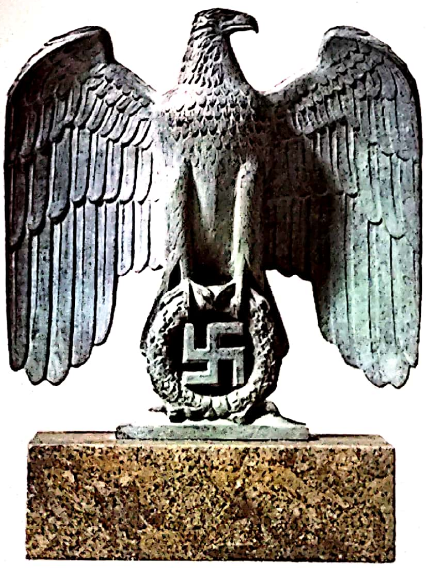
Pentru a înțelege geneza și impactul internațional al Pavilionului sunt de mare importanță amintirile lui Speer precum și paginile de prezentare ale pavilionului făcute de organizatorii francezi ai Expoziției și publicate în *Le Livre d'or officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne*, Paris, 1937:

‹În primul moment, Hitler respinsese categoric chiar și participarea noastră la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor din 1937 de la Paris, deși se acceptase deja invitația și chiar amplasamentul pavilionului german. Dar respingea fără drept de apel proiectele care i se prezentau. Văzând aceasta, Ministerul Economiei mi-a cerut un proiect. Amplasamentele se repartizaseră în așa fel încât pavilionul german și pavilionul sovietic să se găsească față-n față, gest ironic premeditat din partea conducerii franceze a expoziției, și întâmplarea a făcut ca, plimbându-mă prin Paris, să nimeresc într-o sală unde se găsea macheta secretă a pavilionului sovietic. Pe un soclu foarte ridicat, o sculptură de vreo zece metri înălțime înainta triumfal spre pavilionul german. Atunci am conceput un cub masiv, ritmat de niște piloni



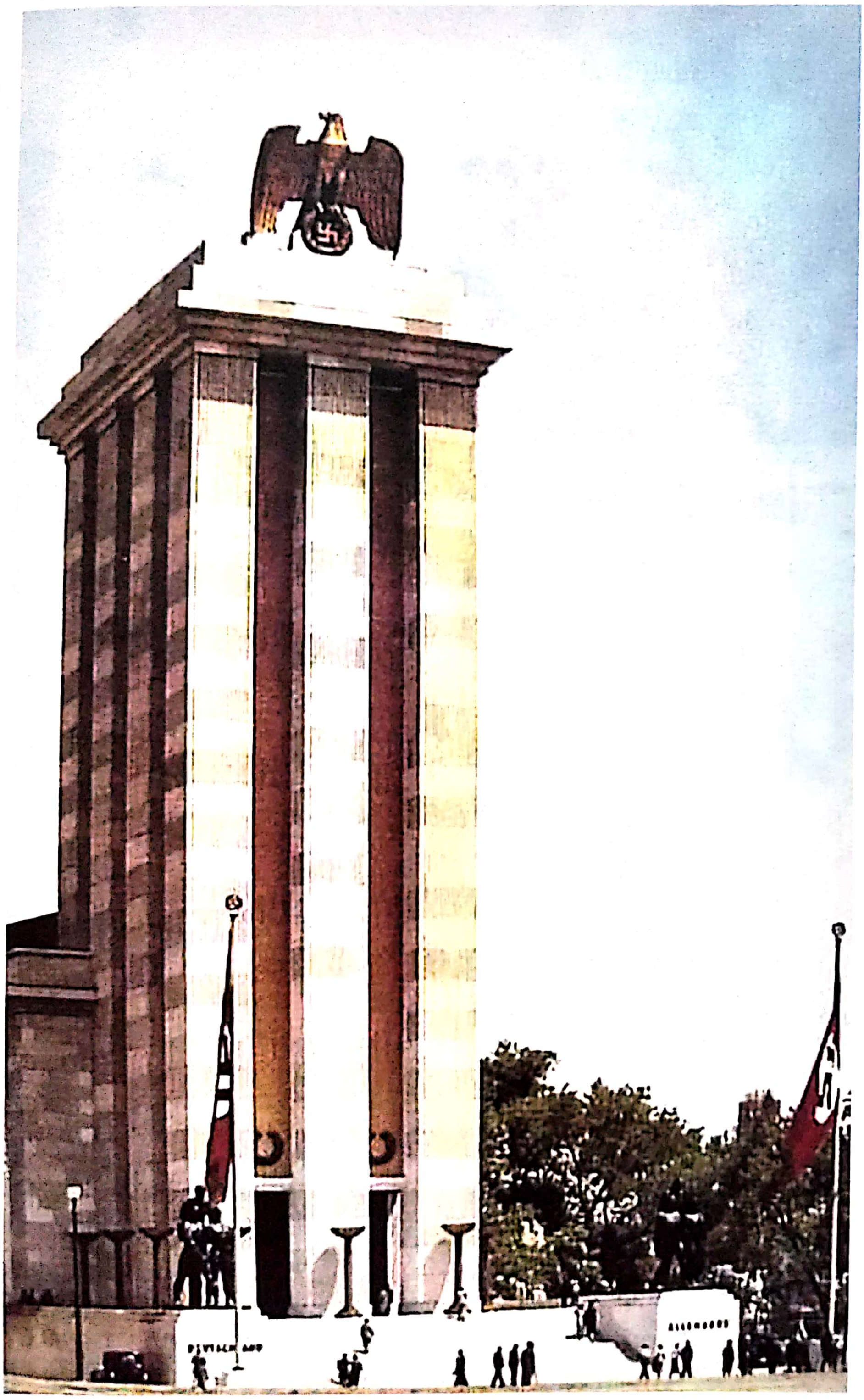
grei, părând a stăvili acest asalt, în timp ce, de sus, de la cornișa turnului meu, un vultur purtând crucea încârligată în gheare măsura din cap până-n picioare cuplul statuar rusesc. Am obținut medalia de aur, iar colegul meu sovietic, așijderea. La masa de inaugurare a pavilionului nostru, l-am întâlnit pe ambasadorul francez la Berlin, André François-Poncet. El mi-a propus să-mi expun lucrările la Paris, în schimbul unei expoziții la Berlin consacrate picturii franceze moderne. După părerea lui, arhitectura franceză rămăsese în urmă, dar, mi-a spus el, «în pictură, am putea să vă învățăm câte ceva». Cu prima ocazie i-am raportat lui Hitler despre această propunere, care-mi dădea posibilitatea să mă fac cunoscut pe plan internațional. Întrucât problema îl inoportuna, Hitler a trecut-o sub tăcere, ceea ce deocamdată nu însemna nici refuz, nici încuviințare, dar excludea posibilitatea de a-l mai aborda vreodată în această chestiune. În timpul celor câteva zile petrecute la Paris, am văzut *Palais de Chaillot* și *Palais des Musées d'Art Moderne*, precum și *Musée des Travaux Publics* conceput de celebrul arhitect de avangardă Auguste Perret și aflat încă în lucru. Mă uimea faptul că, în construcțiile reprezentative, Franța tindea și ea spre neoclasicism. Mai târziu s-a afirmat adesea că acest stil este o trăsătură caracteristică statelor totalitare, ceea ce nu corespunde realității. E mai degrabă trăsătura unei epoci care și-a pus pecetea la Washington, Londra sau Paris, ca și la Roma, Moscova sau în proiectele noastre pentru Berlin.› (32).

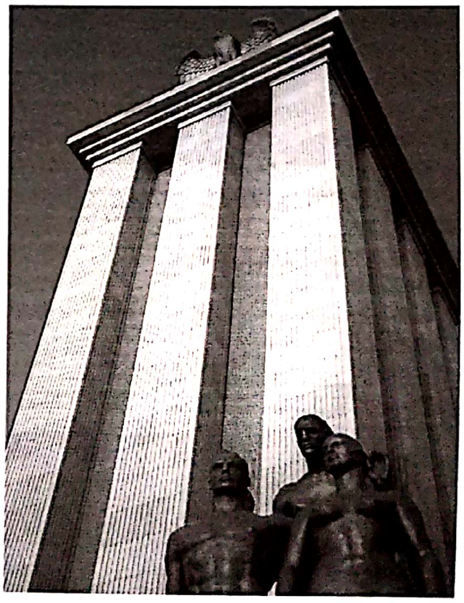
Iată cum este prezentat de către organizatorii francezi Pavilionul german, în *Le Livre d'or de l'exposition de Paris 1937*: «Importanța atribuită de Germania acestei construcții rezultă din alegerea arhitectului. Sarcina de a proiecta planul pavilionului german a fost dată profesorului Albert Speer, unul dintre arhitecții cei mai eminenți ai Germaniei. El este cel responsabil de amenajarea construcțiilor pentru Congresele Partidului de la Nürnberg și a fost numit Inspector General al Construcțiilor, primind sarcina de a da capitalei germane o nouă înfățișare arhitecturală. Realizarea Pavilionului german a trebuit să depășească dificultăți considerabile. Timpul de execuție a fost scurt, a existat o lipsă de spațiu pentru depozitarea materialelor și a echipamentelor, și pentru a găsi un teren bun de fundație a fost nevoie să se sape 18 metri în adâncime, iar în cele din urmă ei au trebuit să construiască peste așa de animata Avenue de Tokio. Cu toate acestea, datorită efortului neobosit al muncitorilor și al proiectanților germani, toate aceste dificultăți au fost depășite, iar la data exactă a deschiderii, Pavilionul german a fost complet terminat și interiorul complet amenajat. Construcția sa a necesitat 10.000 de tone de oțel și materiale. Locul de amplasare oferit Germaniei de către direcțiunea Expoziției era unul dintre cele mai favorabile. Acesta consta dintr-o fâșie îngustă de pământ, de 22 metri lățime și 163 metri lungime, de-a lungul Senei. Fațada principală a pavilionului, situată între Turnul Eiffel și Trocadero, dădea spre marea arteră de acces la Expoziție. Arhitectul a trebuit să țină seama de natura terenului, dar opinia unanimă a presei mondiale, precum și cea a tuturor vizitatorilor, a fost că soluția găsită de către profesorul Speer a fost atât de fericită încât Pavilionul german a devenit cea mai frumoasă clădire a întregii Expoziții. Niciun pavilion nu a atras un număr mai mare de vizitatori. Partea îngustă a pavilionului, cu vedere spre podul Jena, a lăsat impresia arhitecturală cea mai puternică. Acolo, în fapt, se ridică, la 54 de metri înălțime, svelții piloni ai turnului pătrat, ale căror asize se așeză pe un soclu de calcar cochiliform, dominând toate clădirile din jur. Benzi înguste de mozaic separă pilaștrii pe toată înălțime lor, ce sunt încoronați de emblema Germaniei ca o aripă monumentală de bronz, creată de Prof. Schmid-Ehmem. Mai bine decât orice am putea spune, vederile Pavilionului german dau impresia de calmă energie concentrată ce se degajă din înălțimea acestei impozante clădiri. Grupurile de bronz care flanchează pe dreapta și pe stânga scara ce duce la baza turnului, grupuri sculpturale mai mari decât natura, se datorează sculptorului Thorak, ele subliniind din nou liniile puternice ale «Casei Germane», lăsând vizitatorul cu o impresie de neuitat, în special în lumina reflectoarelor, care face să triumfe armoniile de culoare, simfonia obținută prin albul pietrei, strălucirea bronzului și roșul străbătut de benzi de mozaic de aur. Depășind menirea temporară a unei expoziții, acest pavilion rămâne un exemplu frapant al noii voințe artistice germane, voință care actualmente se manifestă cel mai bine în arhitectură ce dezvoltă formele unui stil clasic congenial, clar și sincer, marcat de exigența impusă artei germane de către Führer.».



Kurt Schmid-Ehmen, Vultur german cu crucea gamată în gheare ⌄

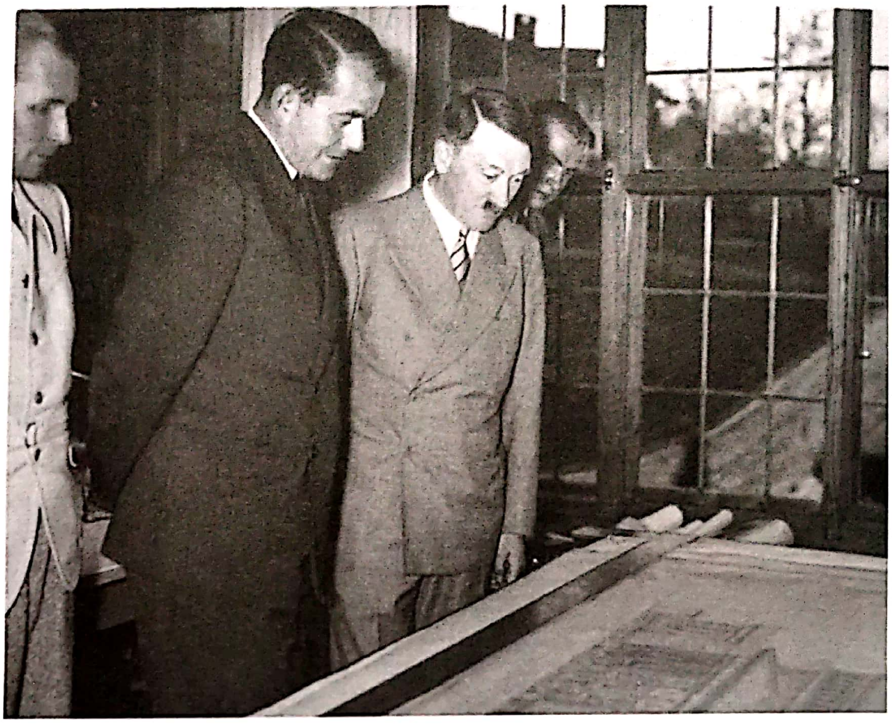
Albert Speer, Pavilionul Germaniei, Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris, 1937





Albert Speer și Adolf Hitler la Obersalzberg, 1938 >

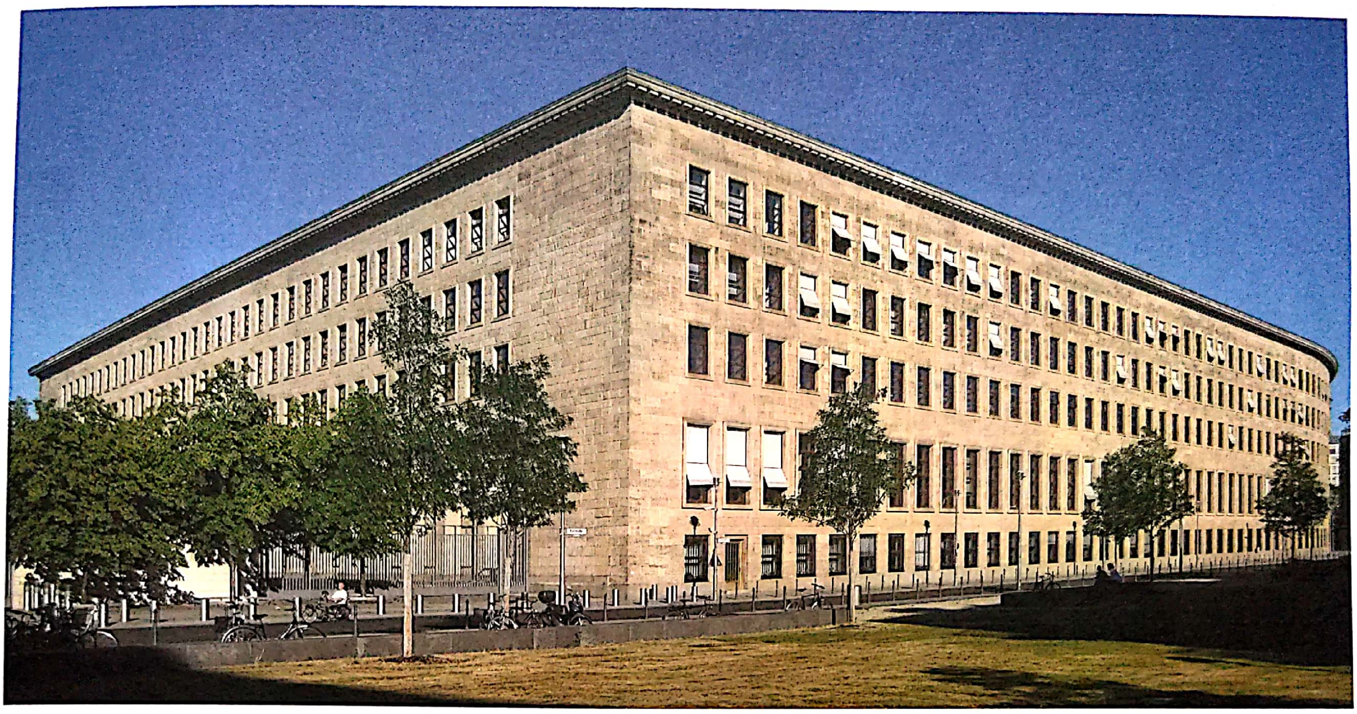
Hitler privind macheta *Führerstadt* Linz (Orașul Führerului Linz) ⌄



Führerstädte



În anul 1937, Adolf Hitler a conferit titlul de *Führerstadt* (Oraș al Führerului), unui număr de cinci orașe germane de primă importanță, care urmau a fi remodelate arhitectural și dotate cu noi clădiri reprezentative pe baza planurilor unor importanți arhitecți precum Paul Ludwig Troost, Albert Speer, German Bestelmeyer, Gutschow Konstanty, Giesler Hermann, Gall Leonhard și Paul Otto Baumgarten. Proiectele nu au fost însă realizate din cauza declanșării celui de-al Doilea Război Mondial, cu toate insistențele Führerului. Orașele alese au fost: Linz – orașul tinereții lui Hitler, Berlin – *Welthauptstadt* – Germania (Capitala lumii – Germania), München – *Hauptstadt der Bewegung* (Capitala Mișcării), Nürnbreg – *Stadt der Reichsparteitage* (Orașul congreselor partidului) și Hamburg – *Hauptstadt der deutschen Schiffahrt* (Capitala navigației germane).



Extinderea clădirii Reichsbank, Berlin

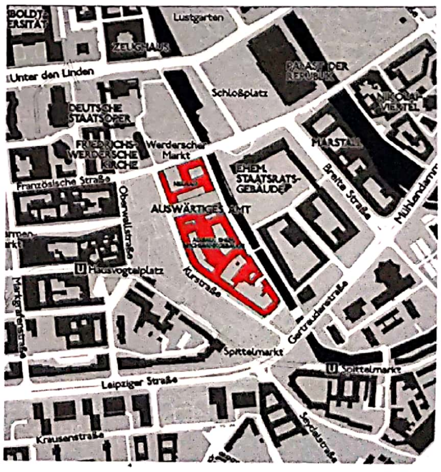
Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Kurstraße, Berlin, 1934–1940 ^

Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Kurstraße, Berlin, 1934–1940, plan de situație ˅

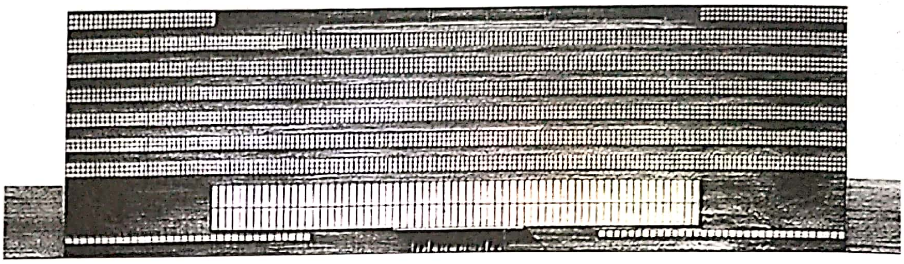
Primele proiecte de extindere a clădirii Reichsbank, situată între Oberwallstraße Kurstraße, au început din 1913. Banca a cumpărat treptat terenurile din jurul ei și, la sfârșitul lui 1920, era proprietara întregii zone dintre Kurstraße Werderscher Markt, Unterwasserstraße și Neue Leipziger Straße.

În 1932, directorul Construcțiilor băncii, Heinrich Wolff, a prezentat mai multe variante pentru o clădire nouă. Datorită importanței proiectului, în anul următor s-a organizat un concurs de arhitectură la care au participat diverși arhitecți, printre care Ludwig Mies van der Rohe și Walter Gropius, dar în luna septembrie, cancelarul Adolf Hitler a ales unul dintre pre-proiectele lui Wolff. Prima piatră a fost pusă la 5 mai 1934 de către Hitler, în cadrul unei ceremonii care a reunit peste 6.000 de persoane, printre care Joseph Goebbels, Hermann Göring și Wilhelm Frick. Construcția a durat șase ani, până în 1940.

Noua clădire era legată de vechiul sediu printr-o pasarelă. Wolff a instalat la parter trei mari săli cu ghișee, la etajele superioare se găseau birourile, în timp la subsol au fost dispuse camerele blindate pentru adăpostirea aurului și a rezervelor valutare. Deși bombardamentele au afectat clădirea în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, etajele superioare fiind devastate de un incendiu, structura a rămas în mare măsură intactă, datorită solidității fundațiilor, și în iunie 1945 s-a deschis Stadtkontor din Berlin, o instituție de credit înființată de către aliați.



Mies van der Rohe, Concurs pentru extinderea Reichsbank, Berlin, 1933, fațadă pricipală >

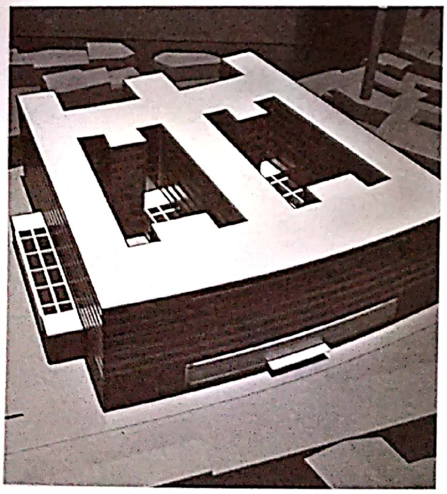


Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Interior spre Kurstraße, Berlin, 1934–1940 >

Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Foyer, Berlin, 1934–1940 ⌟

Mies van der Rohe, Concurs pentru extinderea Reichsbank, Berlin, 1933, machetă ⌄







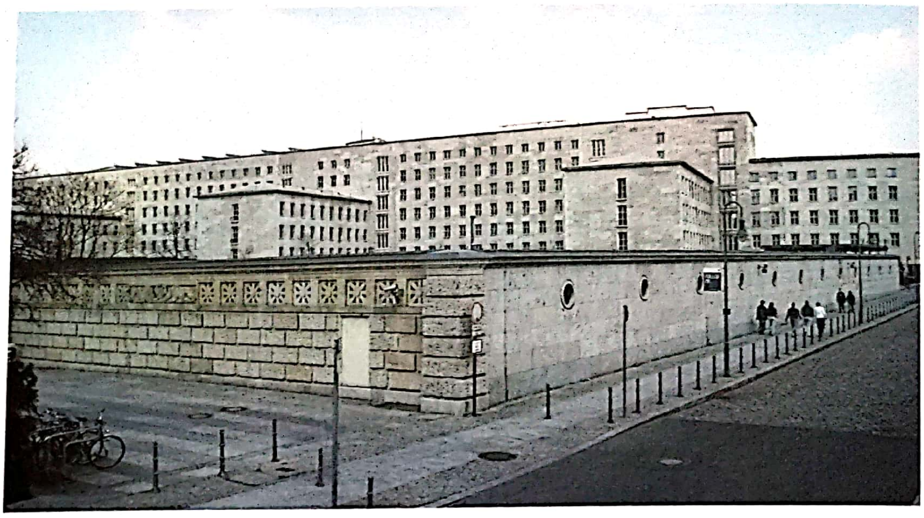
Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Kurstraße, Berlin, 1934–1940 <

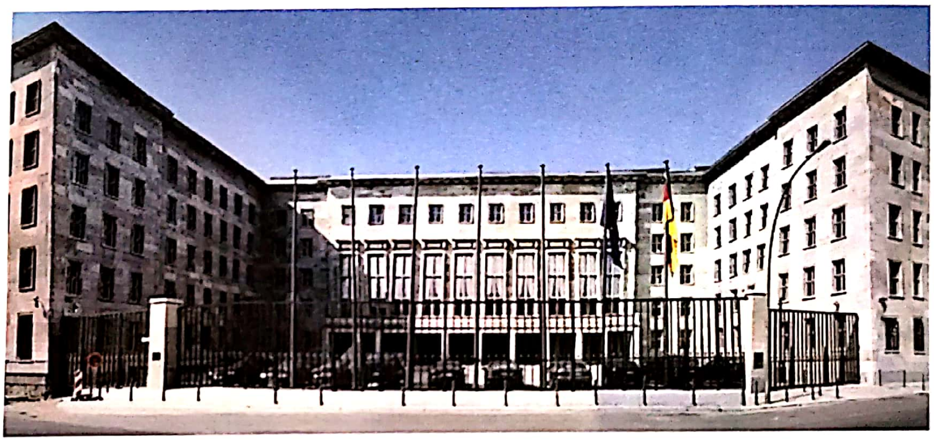
Heinrich Wolff, Extinderea clădirii Reichsbank, Kurstraße, Berlin, 1934–1940, machetă ⌄





Ernst Sagebiel, *Reichsluftfahrtministerium* (Ministerul Aerului), Wilhelmstraße, Berlin, 1935–1936 > ┘



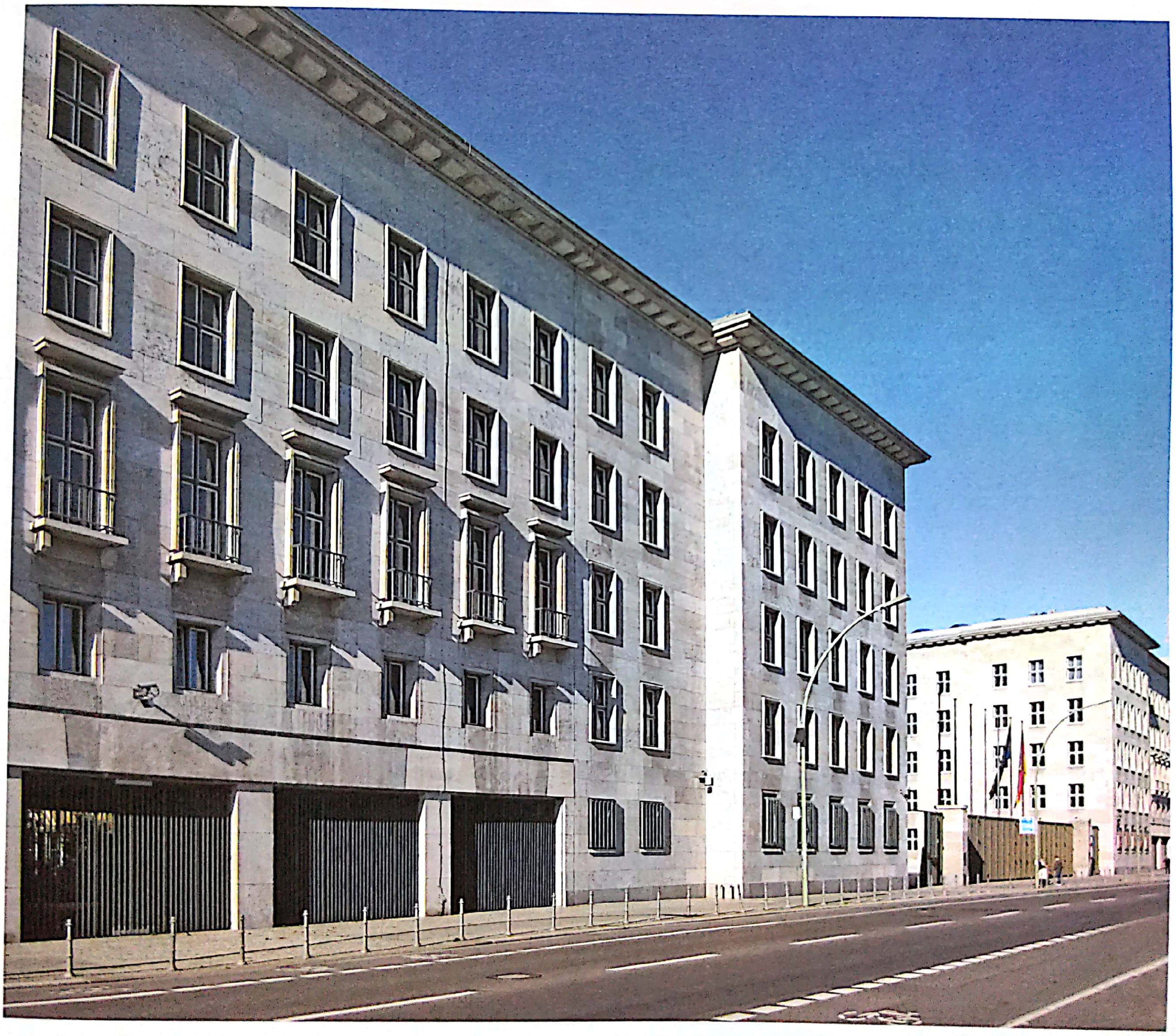


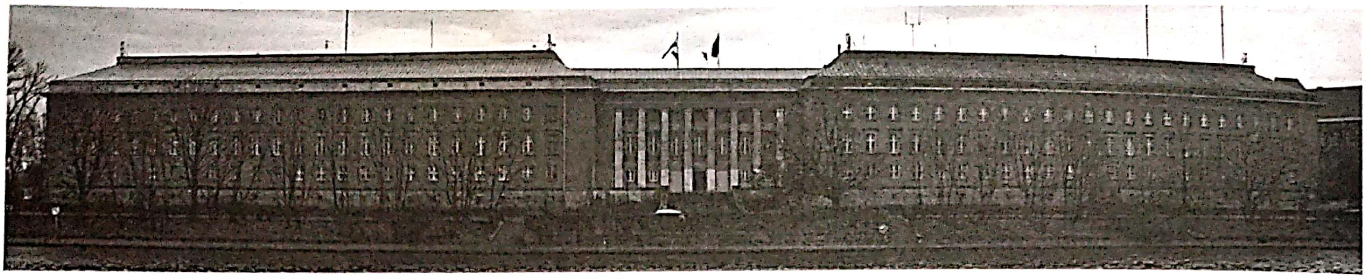
Reichsluftfahrtministerium, Berlin

În momentul construirii, *Reichsluftfahrtministerium* (Ministerul Aerului), realizat pentru Reichsmarschallul Hermann Göring, era cea mai mare clădire de birouri din Europa și a fost edificat între februarie 1935 și august 1936, de către arhitectul Ernst Sagebiel (1892–1970), imediat după terminarea lucrărilor la marele aeroport Tempelhof din Berlin. Desfășurat pe mai mult de 250 de metri de-a lungul Wilhelmstraße, ocupă parțial locul pe care se afla, din 1819, Ministerul de Război al Prusiei, distrus de un incendiu. Uriașul minister are structura de rezistență de beton armat iar exterioarele sunt placate cu calcar și travertin. Cu cele șapte etaje ale sale și o suprafață totală de 112.000 m², 2.800 camere, 7 km de coridoare, peste 4.000 de ferestre, 17 scări din piatră provenită de la nu mai puțin de 50 de cariere, clădirea a fost realizată într-un timp record, de doar 18 luni. În mod miraculos a supraviețuit războiului și a fost doar «denazificată» prin eliminarea crucilor gamate și a vulturilor, devenind instituție administrativa a trupelor sovietice de ocupație, iar în *Ehrensaal* (Sala de onoare) a fost proclamată, la 7 octombrie 1949, *RDG-Deutsche Demokratische Republik* (Republica Democrată Germană).
Reichsluftfahrtministerium (Minsterul Aerului) este una dintre construcțiile reprezentative ale epocii, care prin dimensiuni, planimetrie, volumetrie și plastică decorativă exprimă plenar disciplina militară prusacă care pare prezentă atât în gândirea arhitecturală de ansamblu cât și în cea de detaliu. Stricta ordine a ferestrelor, grilajele de fier, porțile uriașe, tratarea plastică a curții de onoare, sporesc caracterul cazon, de monumentalitate de paradă a edificiului.









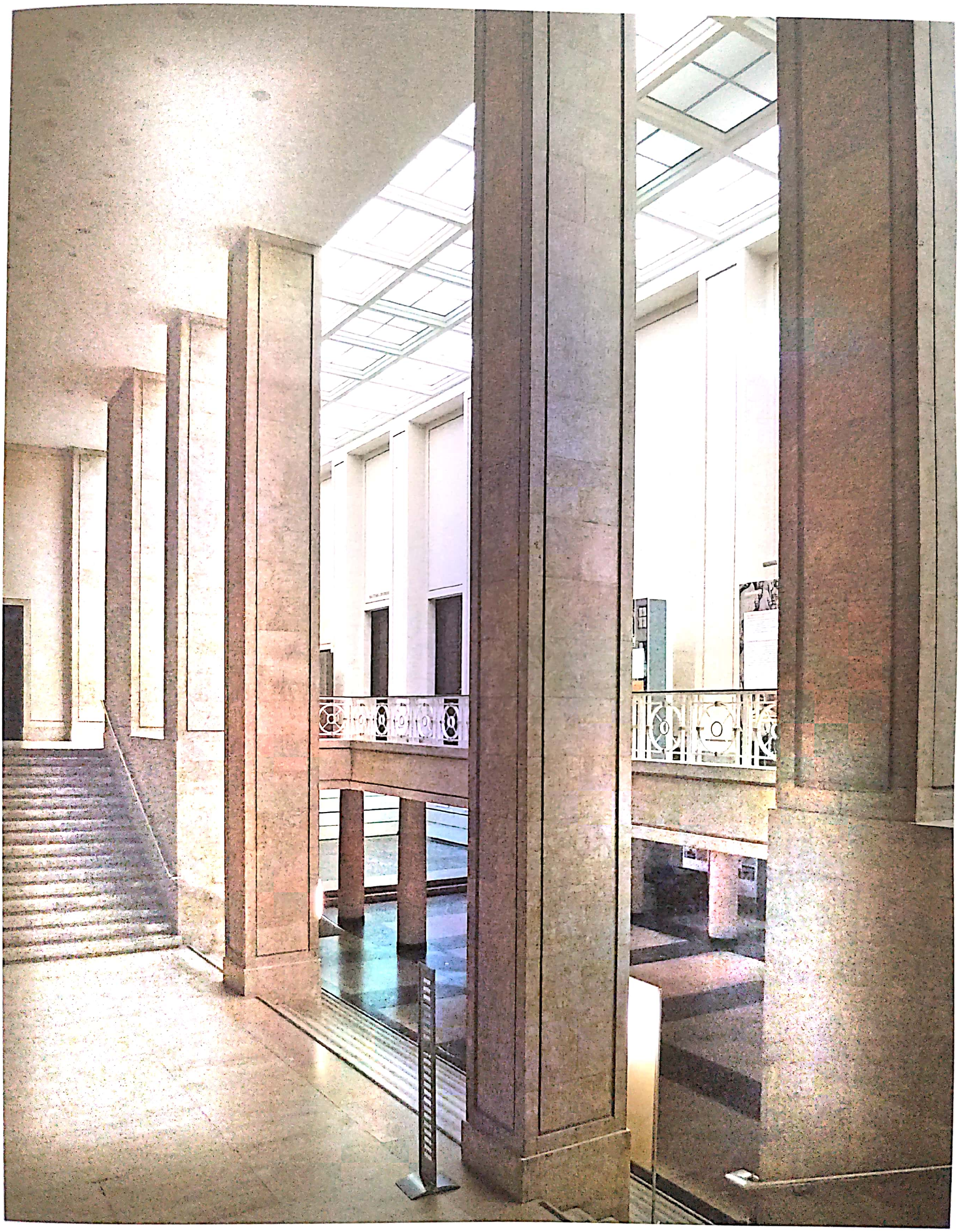
Feliks Bräuler, *Regierungsgebaude* (clădire administrativă), Breslau (Wroclaw), 1939–1945 ^ >



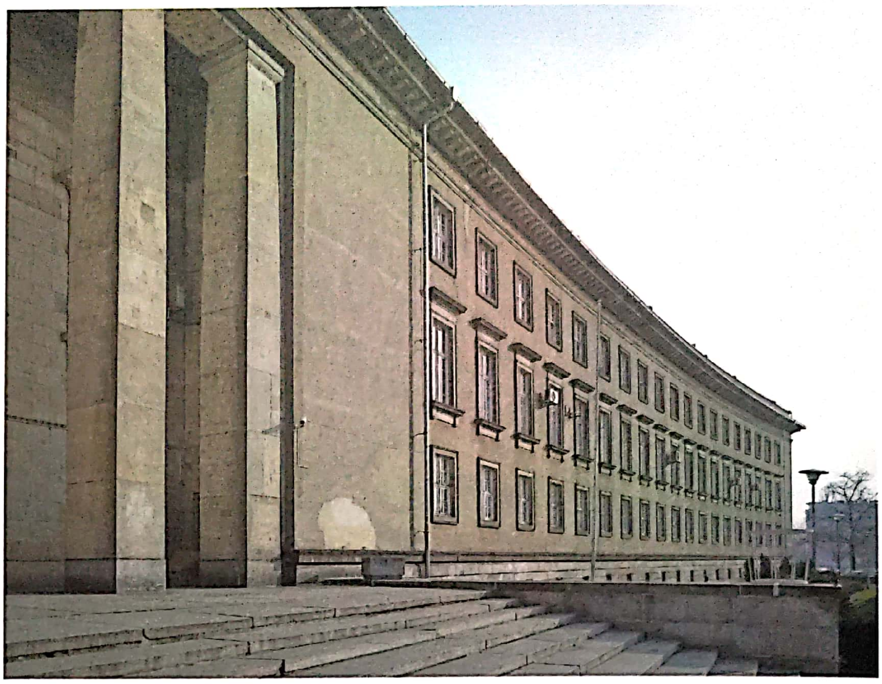
Regierungsgebaude și Hermann Göring Stadion, Breslau (Wroclaw)

Marile construcții reprezentative pentru național-socialism au fost executate nu numai în orașele predilecte ale Führerului, așa numitele *Führerstädte*. Astfel la Breslau (azi Wrocklaw), vechiul oraș de pe Oder, au fost realizate, în spiritul epocii, lucrări de mari dimensiuni precum Complexul sportiv *Hermann Göring Stadion* (Stadionul Olimpic) realizat după proiectul arhitectului Richard Konwiarz între 1926–1928 și completat între anii 1935–1939, *NSV-Gauhaus*, operă a arhitecților Paul Häusler și Herbert Förster. Dar cea mai reprezentativă construcție a perioadei naziste este *Regierungsgebäude*, vastă clădire administrativă, cu o fațadă convexă spre Lessingplatz și alta concavă de-a lungul Oderului, între Grunwald și Kaiserbrücke. Ambele fațade sunt marcate central, pe întreaga înălțime, de un ordin colosal format din coloane monumentale paralelipipedice. Realizarea construcției a început în anul 1939, cu puțin înainte de începerea războiului, pe baza proiectului arhitectului Felics Bräuler (*Regierungsbaurat*), și a continuat până în 1945. Războiul a dus la o drastică economie de materiale și în consecință la epurarea multor elemente decorative specifice arhitecturii de reprezentare a Reichului. Doar deasupra principalelor portaluri de intrare au fost realizate din piatră trei basoreliefuri dedicate agriculturii, industriei extractive și industriei textile.

Clădirea respectând curbura fluviului, a fost construită cu structură portantă de beton armat, iar zidăria este de cărămidă. Fațadele, atât cea dinspre piață cât și cea dinspre fluviu, sunt marcate de porticuri cu pilaștri, de o monumentalitate rece, iar ferestrele cu puternice ancadramente de piatră sunt, într-o oarecare măsură, similare cu cele de la Noua Cancelarie a lui Speer. *Regierungsgebäude*, opera lui Felics Bräuler, avariată de bombardamentele din anul 1945, a fost restaurată după război și servește azi, în orașul devenit polonez sub numele de Wroclaw, ca sediu administrativ provincial denumit Urząd Wojewódzki.



Feliks Braeuler, *Regierungsgebaude* (clădire administrativă), Breslau (Wroclaw), 1939–1945 > ˩ ˅







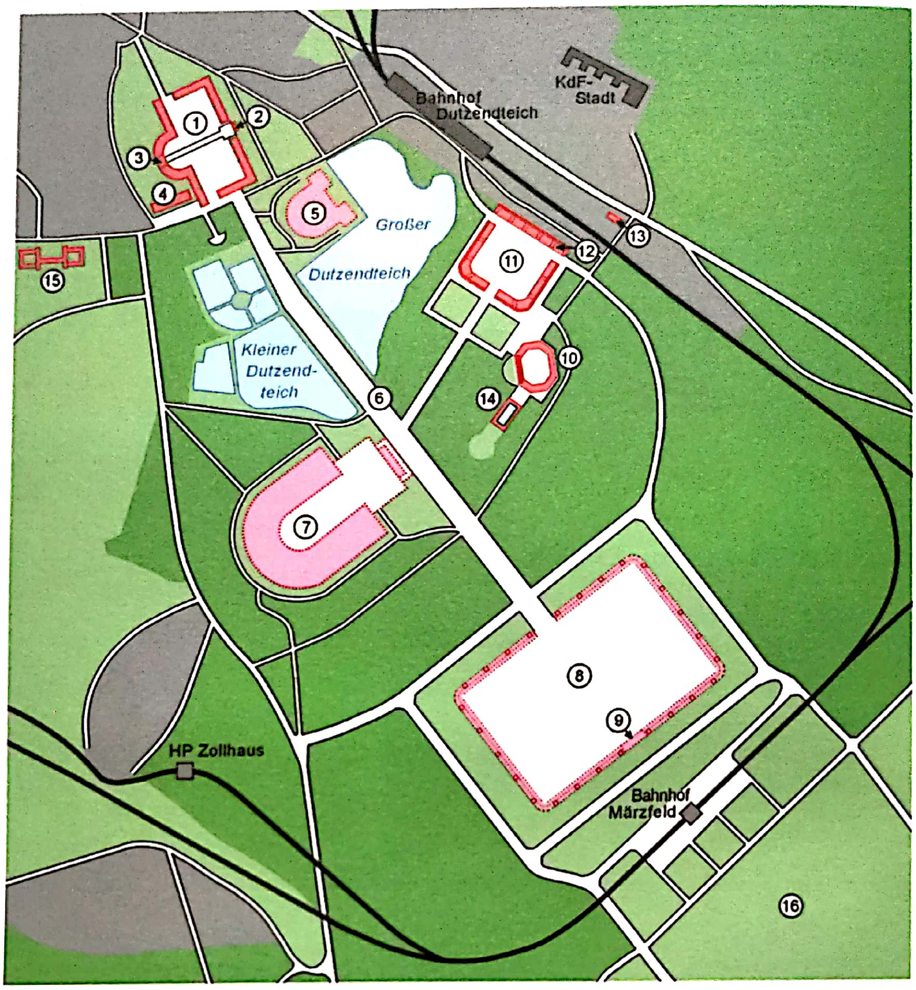


Richard Konwiarz (1926–1928), Paul Huserl & Herbert Fordter (1935–1939), *Hermann Goering Stadion* (Stadionul Olimpic), Breslau (Wroclaw) > ┘ v





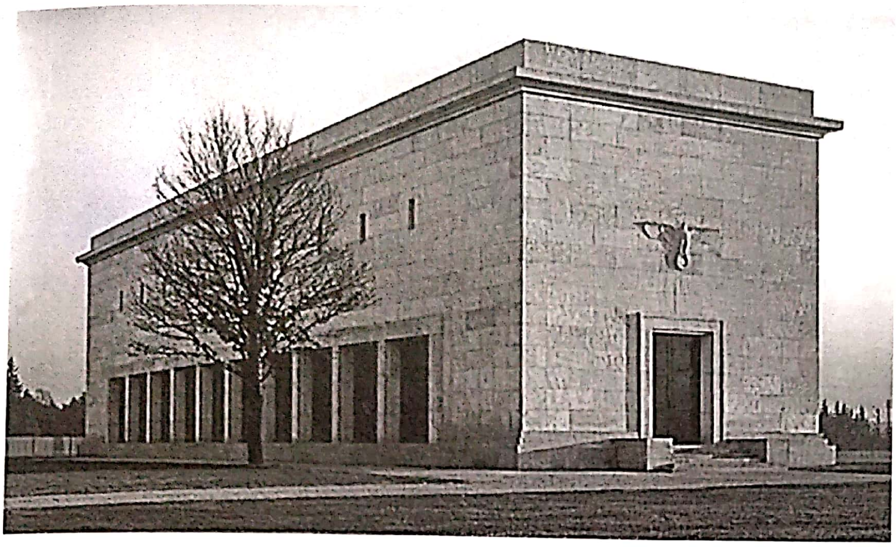
Albert Speer, *Reichsparteitagsgelände* (Complexul pentru Congresele Partidului Național-Socialist), Nürnberg, 1940, plan de ansamblu >



Nürnberg

Albert Speer, fascinat sincer de personalitatea magnetică a Führerului, fără fanatisme dar cu temeinicie, s-a angajat din 1935 la realizarea faraonicului complex pentru manifestații de masă prilejuite de Congresele Partidului de la Nürnberg. Complexul este gândit ca spațiu scenografic, în care, după o regie savantă și plină de substrat politic, urmau să aibă loc ritualuri grandioase de celebrare a idealurilor «Reichului milenar», pentru care «arhitectura trăiește numai în raport cu viața pe care doar partidul o creează». În schema compozițională aplicată pentru rezolvarea problemelor de urbanism, Speer contrapune spațiului urban, considerat gol, plinul compact al masei monumentale, realizând marele parcurs de la *Zeppelinfeld* din cadrul *Reichsparteitagesgeländes* (Complexul pentru Congresele Partidului Național-Socialist), de la Nürnberg ca pe un drum sacru pe care trebuiau să se împlinească momentele majore ale unui ritual. Un ax monumental, o veritabilă cale a procesiunilor de paradă, unea *Deutsches Stadion* (Stadionul german), *Märzfeld* (Câmpul lui Marte) și *Kongressbau* (Sala Congreselor) realizată de Ludwig și Franz Ruff.

Numele orașului Nürnberg a fost, în secolul al XX-lea, în mod indisolubil legat de național-socialism, la aceasta contribuind mai presus de toate, ca semne inconfundabile ale erei celui de-al treilea Reich, defilările național-socialiste, Legile rasiale, propaganda făcută de oficiosul Der Stürmer al lui Julius Streicher și Procesele de la Nürnberg. Nürnbergul, mai mult decât întreaga Germanie, a reprezentat un teren propice, atât din punct de vedere arhitectural, cât și «moral», dată fiind reacția aprobatoare, atât a maselor, cât și a cercurilor politice din oraș. Dar spre deosebire de München – capitala mișcării național-socialiste – sau de Berlin – capitala



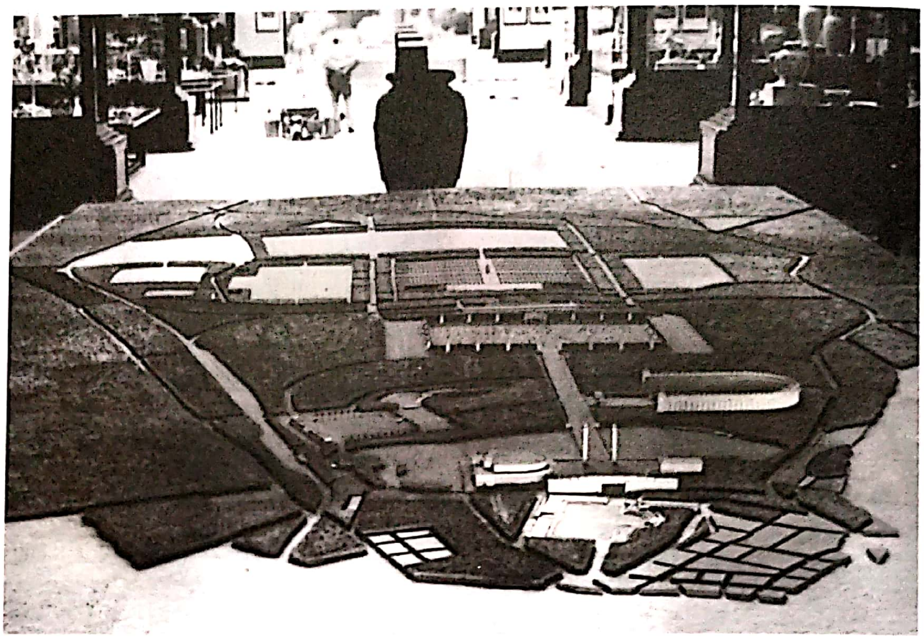


Albert Speer, *Umspannwerk* (Stație de transformare), *Regensburger Straße*, Nürnberg, 1936, imagine de epocă și situația actuală ‹ ⌞

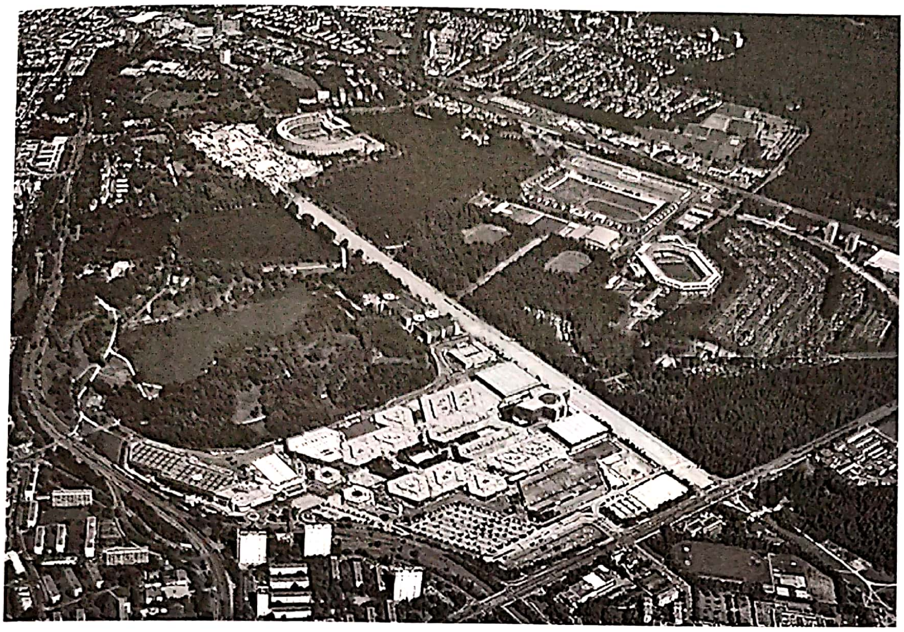


Fritz Mayer, *Ehrenhalle* (Sala de onoare), Luitpoldhain, Nürnberg ‹

Albert Speer, *Reichsparteitagsgelände* (Complexul pentru Congresele Partidului Național-Socialist), Nürnberg, macheta expusă la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris, 1937 >



«Reichului milenar» – Nürnbergul a rămas simbolul istoriei național-socialiste, prin arhitectura «perenă», a parțial realizatelor elemente ale giganticului complex pentru parade, gândit spre a rămâne mărturie în piatră a acestei perioade a istoriei. În căutarea obsesivă a legitimității național-socialiștii au ales Nürnbergul pentru «splendoarea lui imperială», încercând să-și statuteze o imagine culturală prezentă și prezentabilă, manipulând cu virtuozitate credulul popor german, care a continuat să creadă până la sfârșitul războiului că nazismul era o mișcare regeneratoare, bazată pe valori și virtuți etico-morale profunde.
Linia politică a nazismului și ritualurile congreselor au fost stabilite încă din 1927. Congresele anuale ale partidului au început a avea loc din anul 1933. Ele durau o săptămână și erau expresia plenară a unei demonstrații de forță, menită să impresioneze total atât pe germani cât și pe străini, să demonstreze indisolubila legătură dintre Führer și mase. Motivația alegerii Nürnbergului ca spațiu scenografic cu rezonanțe istorice s-a datorat unor cauze complexe, printre care și puternica poziție politică a lui Julius Streicher. După proclamarea Nürnbergului ca «Oraș al Congreselor» în 1933 a început să se pună problema construcției unor edificii reprezentative pentru viața de partid. Terenul ales se găsea în partea de sud-est a orașului în zona numită Luitpoldhain de lângă lacul Dutzendteich și vechiul stadion, toate așezate într-o zonă împădurită. Planurile au aparținut lui Albert Speer și au fost realizate din 1935 de către un comitet format din reprezentanți ai partidului, ai statului, ai Bavariei și ai orașului. Până la începutul războiului au fost realizate doar *Luitpoldarena*, construcțiile de pe *Zeppelinfeld* precum și restructurarea vechii Săli a Congreselor de pe Luitpoldhain. Lucrările erau începute și pentru noua Sală a Congreselor, aleea monumentală botezată Marele Drum, câmpul de parade, zis Câmpul lui Marte și Stadionul german. Propileele monumentale ale Marelui Drum și Marea Sală a Congreselor nici nu au fost începute. Vechea sală a Expoziției Jubiliare Bavareze din 1906 a fost transformată într-o sală temporară de congrese, adăugându-i-se în 1935 noi fațade neoclasice, placate cu piatră. Sala a fost avariată de un bombardament anglo-american în 1945 și apoi demolată. Tot în parcul creat în 1906 pentru Expoziția Jubiliară Bavareză s-a ridicat între anii 1928–1930 un monument memorial de război căruia i s-au adăugat între 1935-1937 o mare tribună rectangulară și una semicirculară pentru spectatori, precum și o platformă mai înaltă pentru Führer, flancată de două turnuri. Aici se desfășurau ceremoniile în memoria celor căzuți, precum și paradele SS, SA și NSKK.
Pe fostul teren de aterizare a dirijabilelor contelui Zeppelin, Speer a proiectat noul complex de clădiri destinate congreselor partidului, considerate și tratate ca evenimente cvasi-mistice. Între 1935–1937 a fost realizată o uriașă clădire rectangulară, încununată de o svastică monumentală, prevăzută cu o vastă tribună principală cu lungimea de 350 metri, flancată de două tribune laterale punctate de turnuri rectangulare.
Privitor la geneza acestui complex destinat marilor parade ale partidului, ale forțelor de muncă, precum și pentru celebrarea zilei forțelor armate, Speer spune: ‹La începutul lui 1934,



Albert Speer, *Reichsparteitagsgelände* (Complexul pentru Congresele Partidului Național-Socialist), Nürnberg, imagine aeriană contemporană <

Hitler m-a luat prin surprindere cu cea dintâi mare comandă. Mi se cerea să înlocuiesc tribuna provizorie din lemn de pe esplanada Zeppelin din Nürnberg cu o construcție din piatră. Mi-am stors creierii cu primele schițe, până când, într-un moment de inspirație, mi-a venit ideea salvatoare: să fac niște scări mari, cărora să le suprapun un portic cu coloane, flancat de două corpuri din piatră cu funcția de închidere a cadrului. Influența altarului din Pergam era evidentă. Probleme am avut doar cu integrarea indispensabilei tribune de onoare, pe care încercam s-o plasez cât mai discret în mijlocul scărilor. Cuprins de îndoieli, l-am rugat pe Hitler să vină să vadă macheta. Eram cam neliniștit, pentru că proiectul depășea cu mult comanda. Edificiul avea 390 de metri lungime și 24 de metri înălțime. Era cu 180 de metri mai lung decât Termele lui Caracalla de la Roma, deci aproape dublu. Hitler a examinat tacticos macheta de gips din toate unghiurile, luând, ca un om de meserie, perspectiva care trebuie. A studiat desenele fără să scoată un cuvânt și fără să lase să-i transpară vreo reacție. Credeam că o să-mi respingă lucrarea. Apoi, ca la prima noastră întâlnire, a emis un scurt: «De acord!» și a plecat. Nici astăzi nu înțeleg prea bine de ce el, care avea o slăbiciune pentru declarațiile larg desfășurate, se arăta atât de scump la vorbă în asemenea ocazii. Celorlalți arhitecți li se refuza aproape întotdeauna primul proiect, căci lui Hitler îi plăcea să se refacă de mai multe ori o comandă și pretindea chiar modificări de detaliu în timpul lucrărilor. După ce am trecut cu bine această primă probă de capacitate, am fost lăsat în pace; de atunci mi-a respectat ideile și, ca arhitect, m-am văzut așezat oarecum pe aceeași treaptă cu el.› (33).

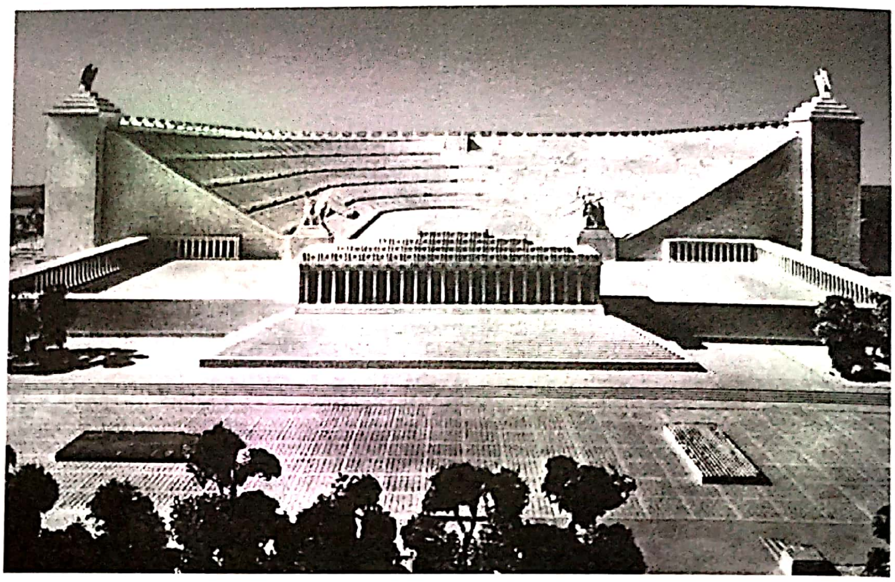
În aceeași zonă fusese realizat între anii 1923–1928, după planurile lui Otto Ernst Schweizer și Alfred Hensel, un stadion care a fost transformat în anul 1935 în teren de parade sportive ale *Hitlerjugend*-ului.

În cadrul acestui vast program de împlinire a unei arhitecturi «artă de stat», a fost realizată de-a lungul malurilor lacului Dutzendteich o monumentală cale a procesiunilor, pavată cu granit policrom, lungă de 2 kilometri și cu o lățime de 60 de metri. Lucrările au fost începute în 1935 și au fost doar parțial încheiate pe porțiunea dintre Dutzendteich și Zeppelinstraße. Privind spre nord, Marele drum conduce privirea spre castelul medieval al Nürnbergului, realizându-se astfel suportul optic al doritei conexiuni dintre orașul dietelor imperiale și orașul paradelor național-socialiste.

Un vast spațiu pentru paradele național-socialiste a fost proiectat de Speer și realizat în 1935 într-o zonă de mlaștină din pădurea Lorenz. Câmpul lui Marte cum a fost numită zona de defilare, de formă dreptunghiulară, de 1.000 pe 600 de metri, trebuia să pună în evidență grandoarea redobânditei suveranități militare a Reichului german găzduind parada anuală de Ziua Forțelor Armate. Intrările urmau a fi flancate de monumentale turnuri de piatră; o platformă a Führerului, decorată cu pilaștri ornamentali, era încununată de un grup statuar alegoric, reprezentând Germania, realizat în bronz de către sculptorul Josef Thorak. Din cele 28 de turnuri proiectate au fost realizate 11. În 1967 întreaga construcție a fost distrusă.

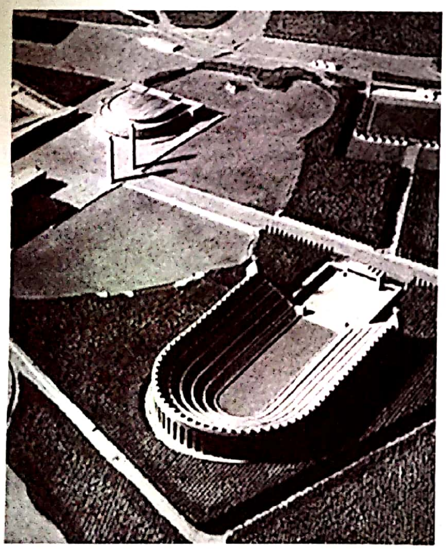
Albert Speer, *Deutsches Stadion* (Stadionul german), Nürnberg, 1938–1941 >

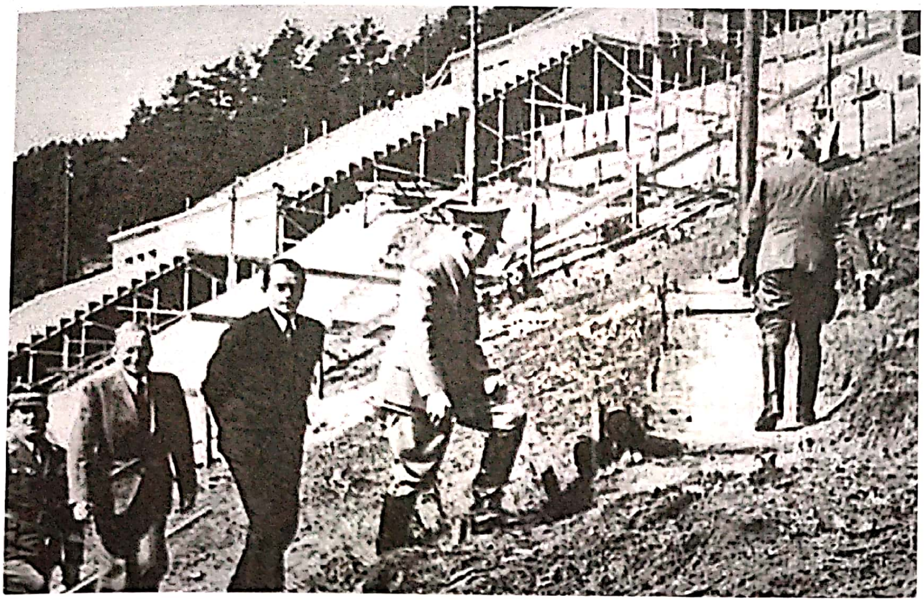
Albert Speer, *Deutsches Stadion* (Stadionul german), Nürnberg, 1938–1941, machetă ⌄



Deutsches Stadion, Nürnberg

În 1937, după succesul Jocurilor Olimpice de la Berlin din 1936, pentru Jocurile Olimpice ce ar fi trebuit să se desfășoare din 1944 doar în capitala Reichului, Albert Speer a fost însărcinat de către Hitler să proiecteze și să realizeze la Nürnberg, orașul *Reichsparteitagsgelände* (dedicat Congreselor Partidului Național-Socialist) cel mai mare stadion din lume, cu capacitatea de 400.000 de locuri, dublul capacității avute de *Circus Maximus* din Roma. Denumit *Deutsches Stadion* (Stadionul german) era în formă de potcoavă, similară cu a stadionului Panathenaic de la Atena și ar fi trebuit să aibă 550 de metri lungime, 460 metri lățime și o înălțime de 100 de metri, cu un volum de 8,5 milioane de metri cubi, triplu față de cel al marii piramide a lui Keops de la Ghizeh. Urma a fi finisat cu materiale eterne: granit roșu pentru exterior și gri pentru tribune. Lucrările au demarat în 1938 și au fost întrerupte odată cu începutul războiului, așa cum s-a întâmplat cu toate marile construcții ale Reichului.
Locul ales pentru uriașul stadion a fost Dutzendteich, lângă Münchenerstraße. În jurul terenului de joc de 380 de metri lungime pe 150 de metri lățime, se ridicau cinci rânduri de gradene, întregul edificiu fiind împrejmuit de turnuri înalte de 100 de metri, terminate la vârf cu zvastici uriașe. Stadionul urma să aibă în curtea din față (180 pe 360 de metri) un șir de coloane și de grupuri statuare de piatră și bronz de 24 de metri înălțime, ridicate pe socluri cu înălțimea de 18 metri. Astăzi, din giganticul proiect nu a mai rămas decât săpătura pentru fundații care a devenit lacul Silbersee. Despre Stadionul german, autorul său, Speer spunea: ‹Stadionul avea o capacitate de 400.000 locuri, în timp ce stadioanele din epoca noastră au o capacitate de maximum 100.000 de locuri. Stadionul avea să fie, de departe, edificiul cel mai important din tot acest ansamblu, precum și unul dintre cele mai formidabile din istorie. Conform calculelor, incinta stadionului urma să atingă aproape 100 de metri înălțime, pentru a putea cuprinde masa de spectatori prevăzută. O formă ovală ar fi fost o soluție inacceptabilă, deoarece cazanul la care s-ar fi ajuns nu numai că ar fi făcut să crească temperatura, ci ar fi provocat, în mod sigur, și tulburări psihice. De aceea am ales forma de potcoavă a stadionului din Atena. Pe o colină având aproximativ aceeași înclinație cu a incintei viitorului stadion, ale cărei denivelări le corectasem prin niște construcții din lemn, am făcut încercări pentru a verifica dacă, din ultimul rând, s-ar putea urmări manifestările sportive. Rezultatul a fost mai bun decât mă așteptasem. În primăvara anului 1937, Hitler mi-a făcut o vizită în atelierele mele din Berlin. Eram numai noi în fața machetei înalte de peste 2 metri a stadionului de 400.000 de locuri. Se afla exact la nivelul ochilor, conținea toate detaliile și era luminată de puternice proiectoare de



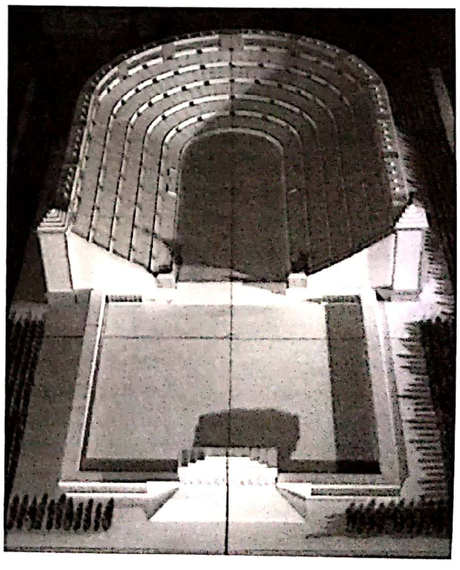


Adolf Hitler și Albert Speer vizitând șantierul *Deutsches Stadion* (Stadionul german), Nürnberg, 1938–1941 ‹

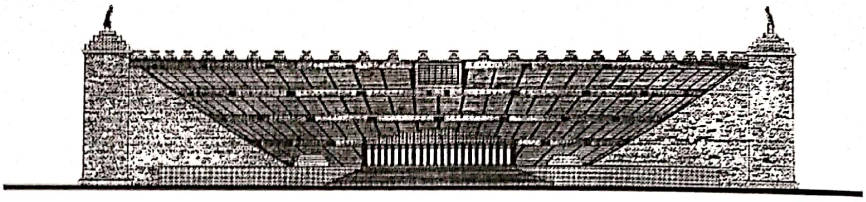
Albert Speer, *Deutsches Stadion* (Stadionul german), Nürnberg, 1938–1941, machetă ⌄

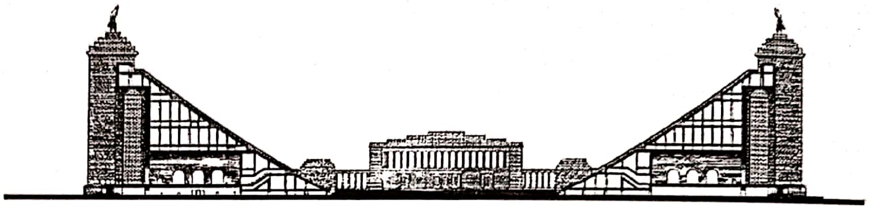
cinema, așa că, printr-un neînsemnat efort de imaginație, puteam să ne reprezentăm efectul pe care ar fi putut să-l producă acest edificiu. Planurile erau fixate pe niște table, lângă machetă. Hitler s-a întors spre ele. Din vorbă în vorbă – am ajuns la Jocurile Olimpice. I-am semnalat, cum o făcusem deja de mai multe ori înainte, că terenul meu de sport nu avea dimensiunile cerute de regulamentele olimpice. La aceasta, Hitler mi-a răspuns pe același ton, ca și când ar fi fost vorba de o evidență indiscutabilă: «N-are absolut nicio importanță. În 1940, Jocurile Olimpice vor mai avea loc într-o altă țară, la Tokyo. Dar apoi se vor muta pentru totdeauna în Germania, pe acest stadion. Și decizia cu privire la dimensiunile stadionului o vom lua noi.». Conform planului de lucru pe care-l întocmiserăm împreună, stadionul urma să fie gata până la congresul din anul 1945.

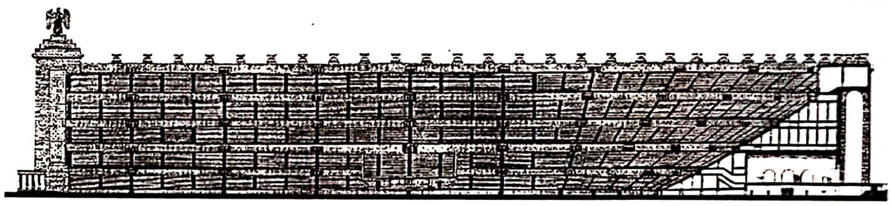
După devizul întocmit de noi, stadionul din Nürnberg ar fi costat între 200 și 250 de milioane de mărci, adică, la prețurile actuale, cam un miliard de mărci. Hitler a acceptat fără să stea pe gânduri: «Asta costă mai puțin decât două vase de război tip Bismarck. Or, poți distruge un cuirasat într-o clipă sau după zece ani poți să-l dai la fiare vechi. Dar acest edificiu va fi în picioare și după sute de ani. Evită să-i răspunzi ministrului de Finanțe dacă te întreabă cât costă. Spune-i că n-avem încă experiența unor lucrări de o asemenea anvergură.». S-a comandat granit de câteva milioane de mărci, roșu-deschis pentru incinta exterioară, alb pentru tribune. S-a săpat o groapă uriașă în vederea turnării fundației. În timpul războiului, această groapă a devenit un loc pitoresc, dând o idee despre mărimea construcției. La nord de stadion, drumul de paradă traversa o întindere de apă în care ar fi trebuit să se reflecte edificiile. Totul se termina cu o piață, mărginită în dreapta de Sala Congresului, încă în picioare și azi, iar în stânga de o sală culturală anume construită pentru ca Hitler să aibă unde să-și țină discursurile culturale. Toate aceste edificii, cu excepția Sălii Congresului, concepută încă din 1933 de arhitectul Ludwig Ruff, cădeau în sarcina mea, deoarece Hitler mă desemnase arhitect-responsabil al proiectului. Mi-a dat mână liberă atât în ce privește concepția, cât și realizarea lucrării. De-acum înainte, în fiecare an, avea să pună într-un cadru solemn câte o piatră de temelie. O precizare: aceste pietre erau depozitate la Oficiul municipal de construcții, de unde erau luate spre a fi zidite pe măsură ce lucrarea avansa. La punerea primei pietre de temelie a stadionului, la 9 septembrie 1937, Hitler mi-a întins mâna cu un gest solemn și mi-a spus în fața somităților partidului: «Aceasta este cea mai mare zi din viața dumitale!». Poate că, la data aceea, devenisem deja sceptic, căci i-am răspuns: «Nu, nu astăzi, mein Führer, ci atunci când va fi gata stadionul.».›

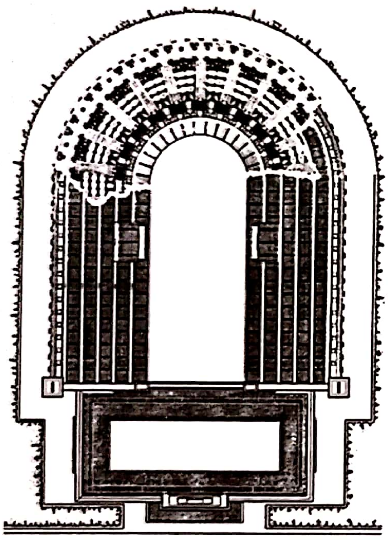


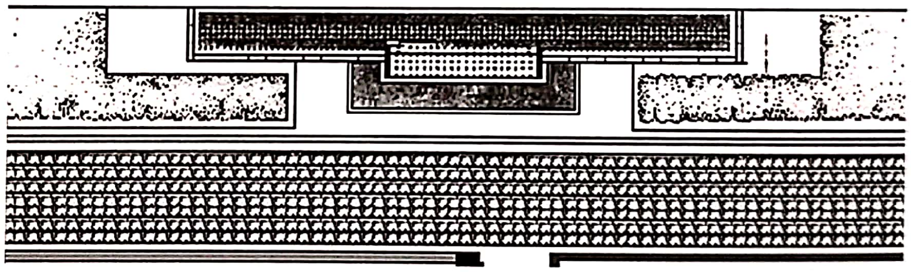
Albert Speer, *Deutsches Stadion* (Stadionul german), Nürnberg, 1938–1941, secțiuni și planuri > ⌄



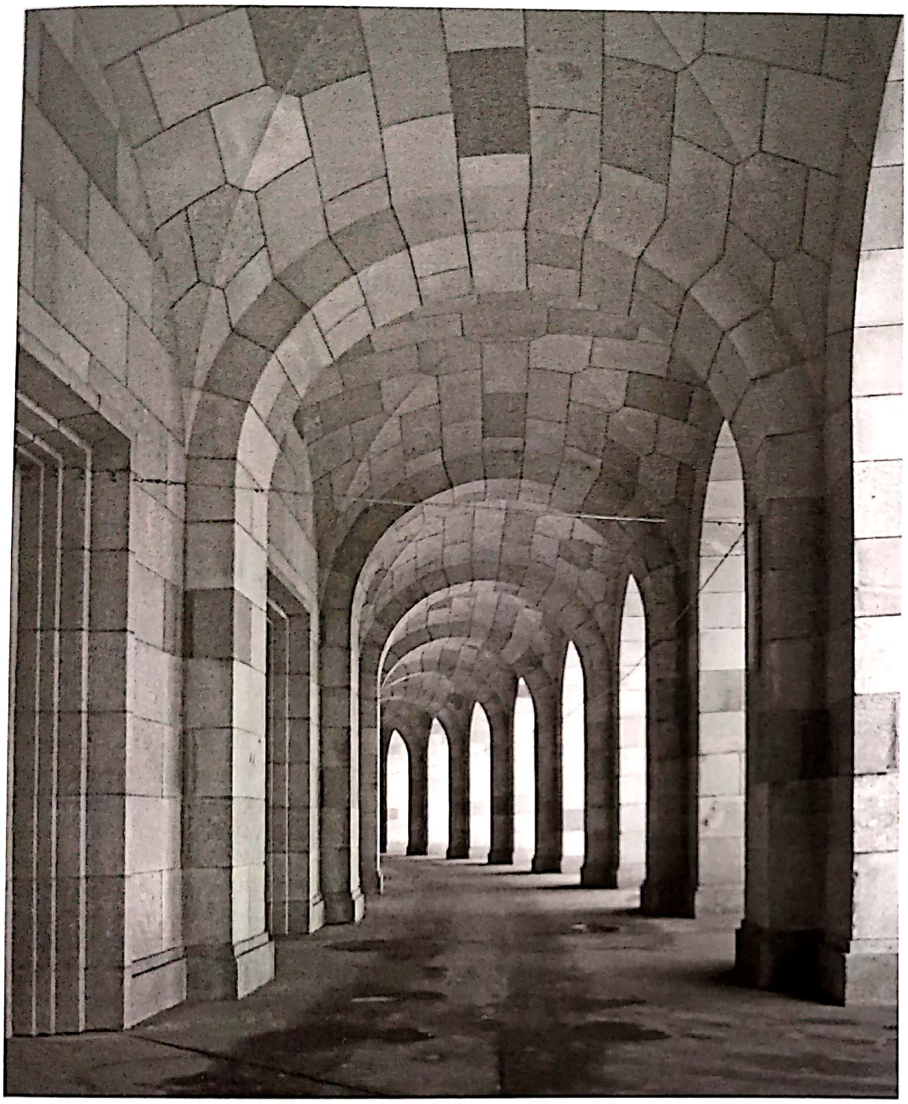




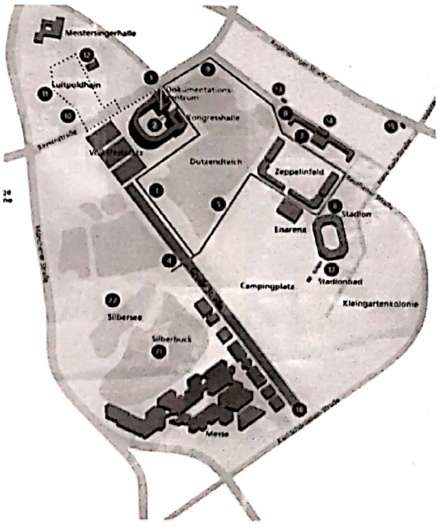




Din 1934, Führerul a hotărât ca zilele *Reichspartei*-ului să se țină numai la Nürnberg, în «edificii eterne», renunțând la orice fel de construcții provizorii. Pentru celebrarea, în 1943, a unui deceniu de la dobândirea puterii de către NSDAP, s- a elaborat un vast program de arhitectură, care a dus la proiectarea *Große Straße* (Marele Drum), arteră axială monumentală, care lega Câmpul lui Marte de Arena Luitpold. Unul dintre capetele uriașei artere era închis de imaginea vechiului burg, celălalt de *Zeppelinfeld*, tribuna centrală a Câmpului lui Marte. Privind dinspre Câmpul lui Marte, *Große Straße* era străjuită de colonada din fața Stadionului german, de unde Hitler primea defilările; pe partea ei dreaptă se întindea *Zeppelinfeld* și Sala Congreselor, iar pe cea stângă Casa Culturii. *Große Straße* se termina într-un spectaculos joc de umbre și lumini în Arena Luitpold.



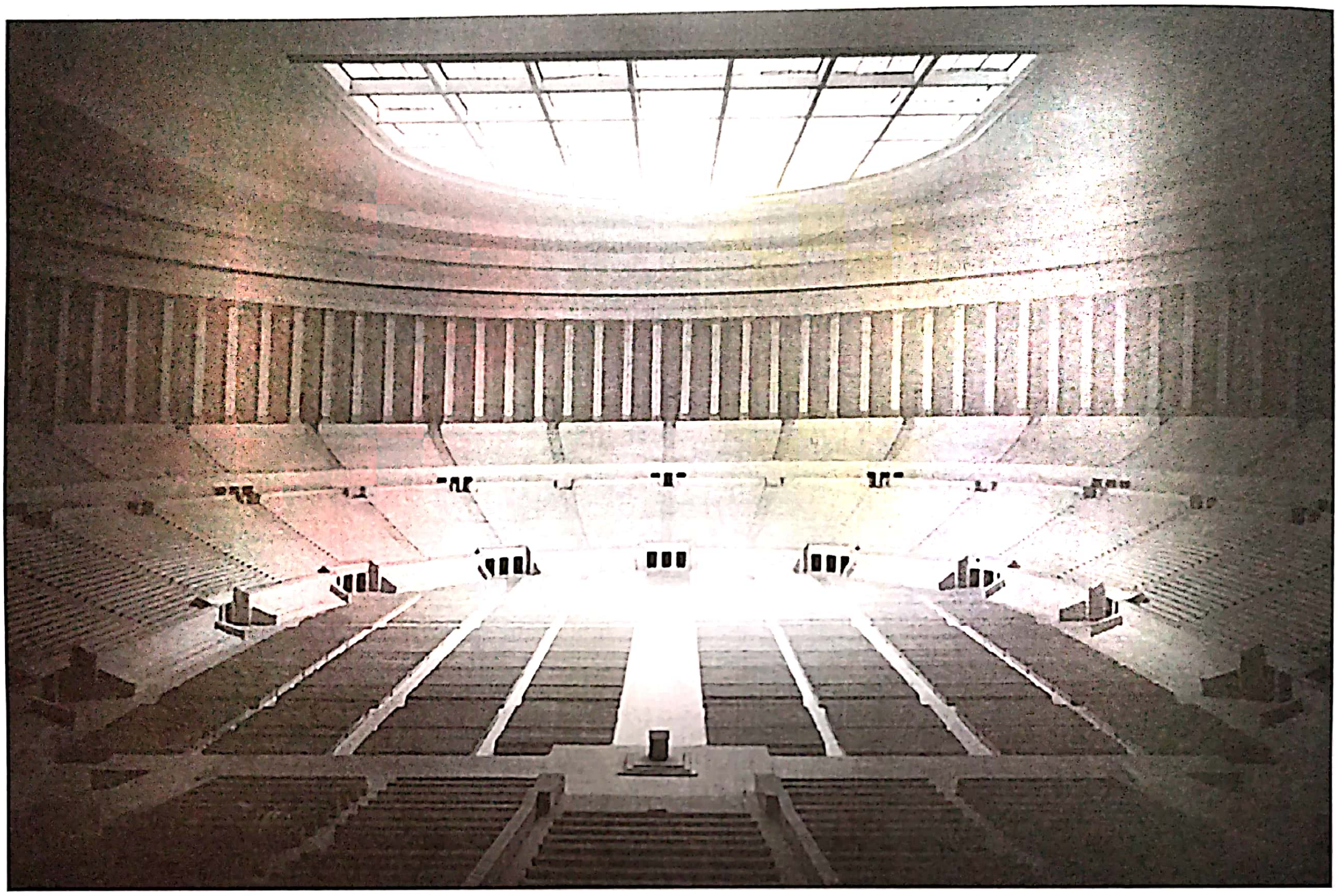
Ludwig & Franz Ruff, *Neue Kongresshalle* (Noua Sală a Congreselor), Nürnberg, 1935 <



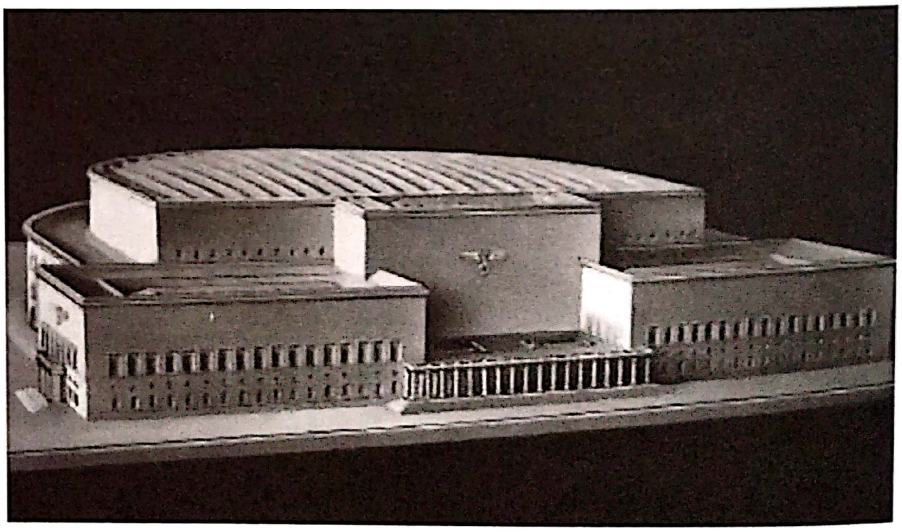
Ludwig & Franz Ruff, *Neue Kongresshalle*, (Noua Sală a Congreselor), Nürnberg, 1935, plan de situație ⌄

Neue Kongresshalle, Nürnberg

Principala construcție a complexului era *Neue Kongresshalle* (Noua Sală a Congreselor), proiectată de arhitecții Ludwig și Franz Ruff. Construcție simbolică a complexului, începută în anul 1935, neterminata Noua Sală a Congreselor amintea de Colosseumul din Roma, fiind în mod neoficial denumită chiar Colosseumul german. Edificiul cu lungimea de 275 de metri și cu lățimea de 265 de metri se înălța cu 68,5 metri peste nivelul construcțiilor înconjurătoare. Lateral, era flancat de două săli de 50.000 de locuri; numai pe vasta scenă se puteau amenaja locuri pentru 2.400 de spectatori. Înspre exterior, întregul front era înconjurat de un șir des de arcade, de grupuri statuare de piatră și de bronz. Noua Sală a Congreselor a fost realizată pe terenul fostelor grădini zoologice de pe malul lacului Großer Dutzendteich. Clădirea, în formă de potcoavă, este placată cu granit. Peste cele patru etaje monumentale era prevăzut să se mai ridice un etaj; întreaga sală urma a fi acoperită cu un vast plafon de sticlă, menit să permită, grație transparenței sale totale, participarea la iluzoriul spectacol al reflectoarelor ce realizau, în mod expresionist, un dom simbolic de lumină. Latura care se deschidea spre lac era decorată cu piloni sobri, de o răceală monumentală.



Ludwig & Franz Ruff, *Neue Kongresshalle* (Noua Sală a Congreselor), Nürnberg, 1935, machetă ^ ˩

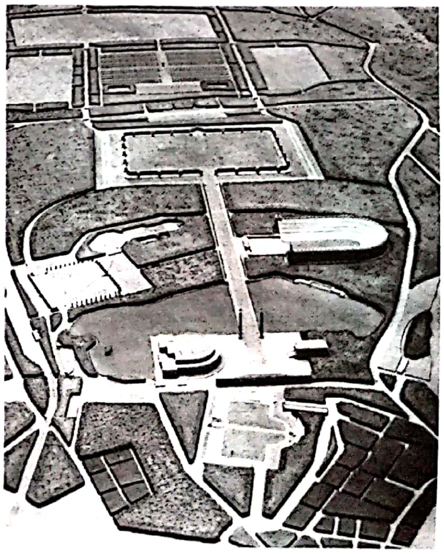


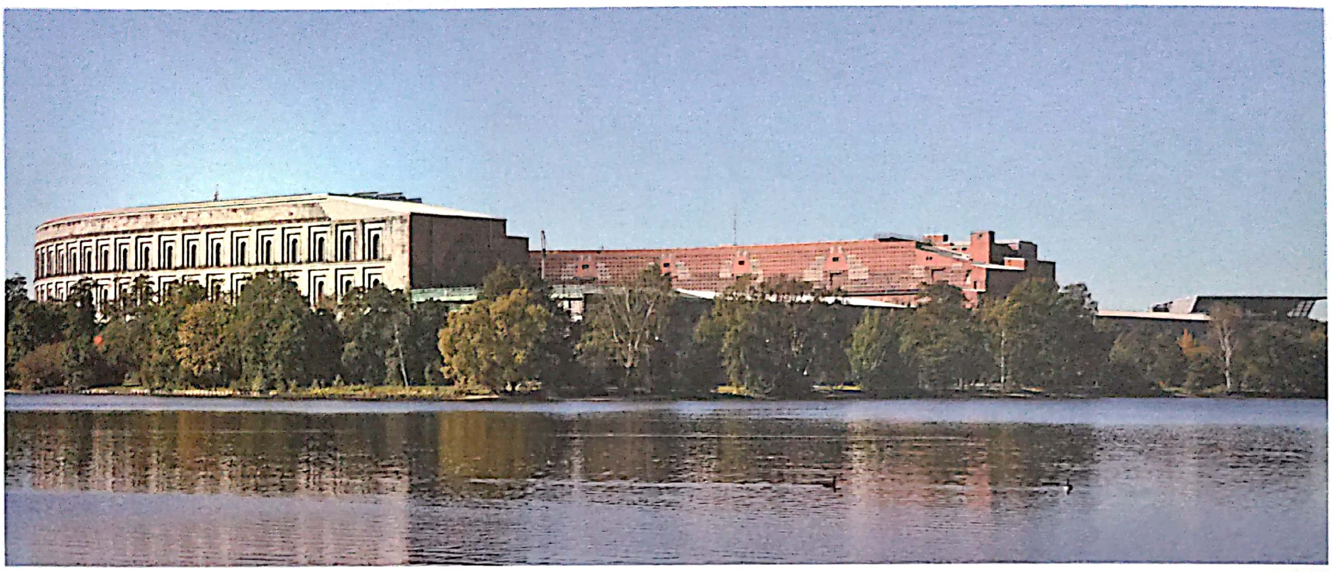


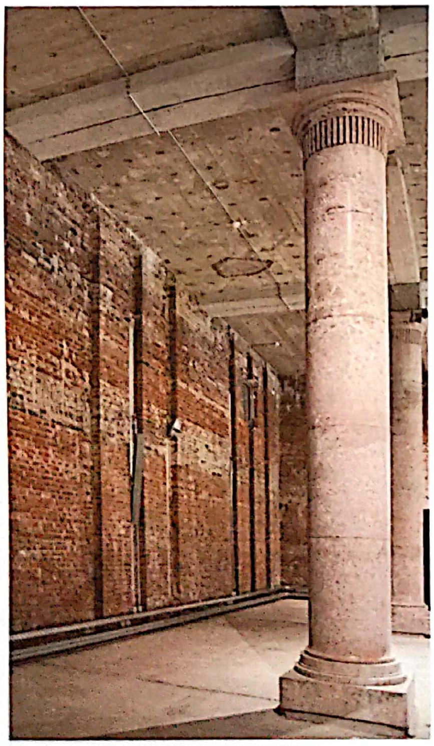
Große Straße (Marele Bulevard), Nürnberg, 1935–1939, imagine contemporană și plan de situație ^ v

Noua Sală a Congreselor face astăzi parte dintr-o uriașă suprafață de asfalt și pământ, aflată la trei kilometri sud de vechiul centru istoric al orașului Nürnberg, acel *Herzstadt des Reiches* (Oraș-inimă al Reichului), unde pe 600 de hectare s-au realizat sub conducerea lui Albert Speer, dotările pentru celebrarea *Reichsparteitage des Deutschen Volkes* (Congreselor Partidului poporului german).

Astăzi această zonă se prezintă ca un conglomerat de edificii mutilate, vestigii ale unei efemere glorii, așezate între pădurea Sankt Lorenz și lacurile Dutzendt și Silbersee. Clădirile reprezentative au primit noi destinații și uriașa *Neue Kongresshalle*, cu capacitatea de 50.000 de locuri, de dimensiunile Colosseumului din Roma, este azi sediul Filarmonicii și depozit de automobile și combustibil. Câmpul lui Marte, a devenit teren de fotbal. *Alte Kongresshalle* (Vechea Sală a Congreselor), sediul primului Congres al Partidului Național-Socialist din 1927, a fost ras de pe fața pământului imediat după război. Pe *Luitpoldarena*, unde aveau loc paradele SS și SA, este școala auto a *Bundeswehr*-ului. În caveea neterminată a celui ce trebuia să fie cel mai mare stadion din lume, *Deutsches Stadion*, cu capacitatea de 450.000 de locuri, au fost depozitate toate ruinele Nürnbergului rezultate după bombardamentele anglo-americane, apele freatice și de ploaie inundând totul și transformând caveea în lacul Silbersee. De-a lungul *Große Straße*, strada monumentală ce unea *Zeppelinfeld* cu orașul istoric, lungă de 3 kilometri și lată de 90 de metri, se află parcajul autobuzelor comunale, după ce forțele aeriene americane au utilizat-o ca pistă de aterizare.











Ludwig & Franz Ruff, *Neue Kongresshalle* (Noua Sală a Congreselor), Nürnberg, 1935, imagini contemporane < L v



Reichsparteitag (Congresul Național al Partidului Național-Socialist), Nürnberg, 1938 >

Reichsparteitag (Congresul Național al Partidului Național-Socialist), *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1937 ⌄

Albert Speer, *Zeppelinfeld*, *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană >

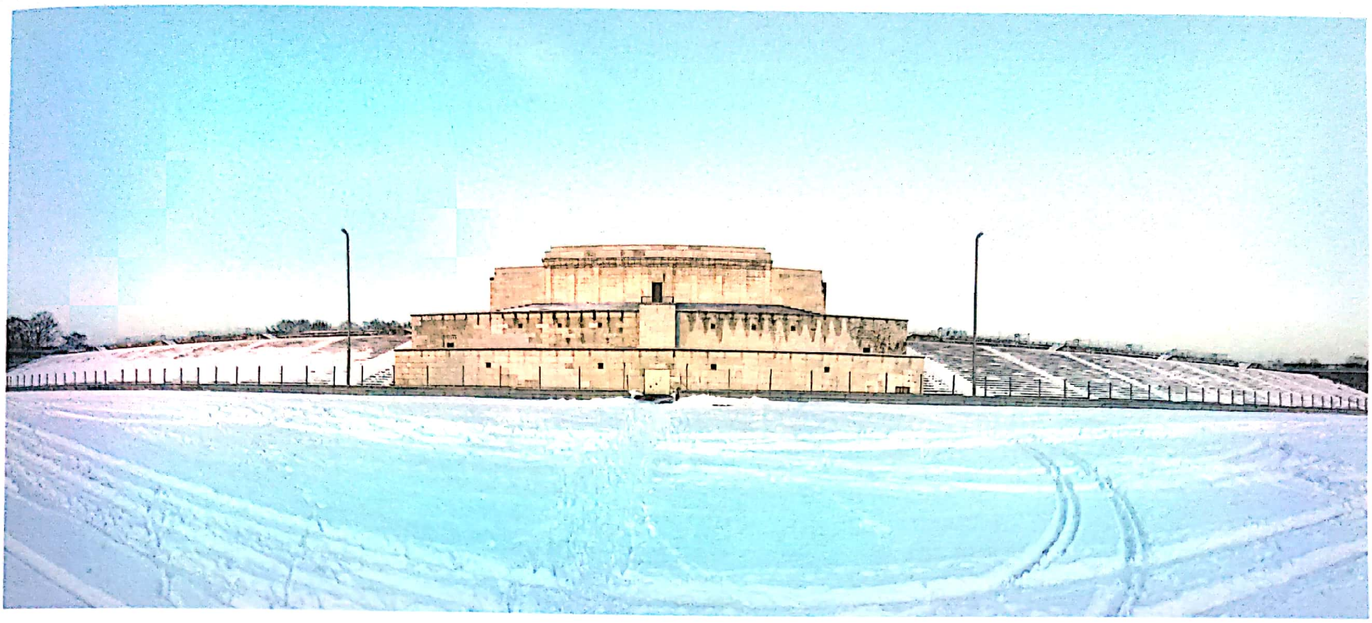
Albert Speer, *Zeppelinfeld*, intrarea către *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă ⌟

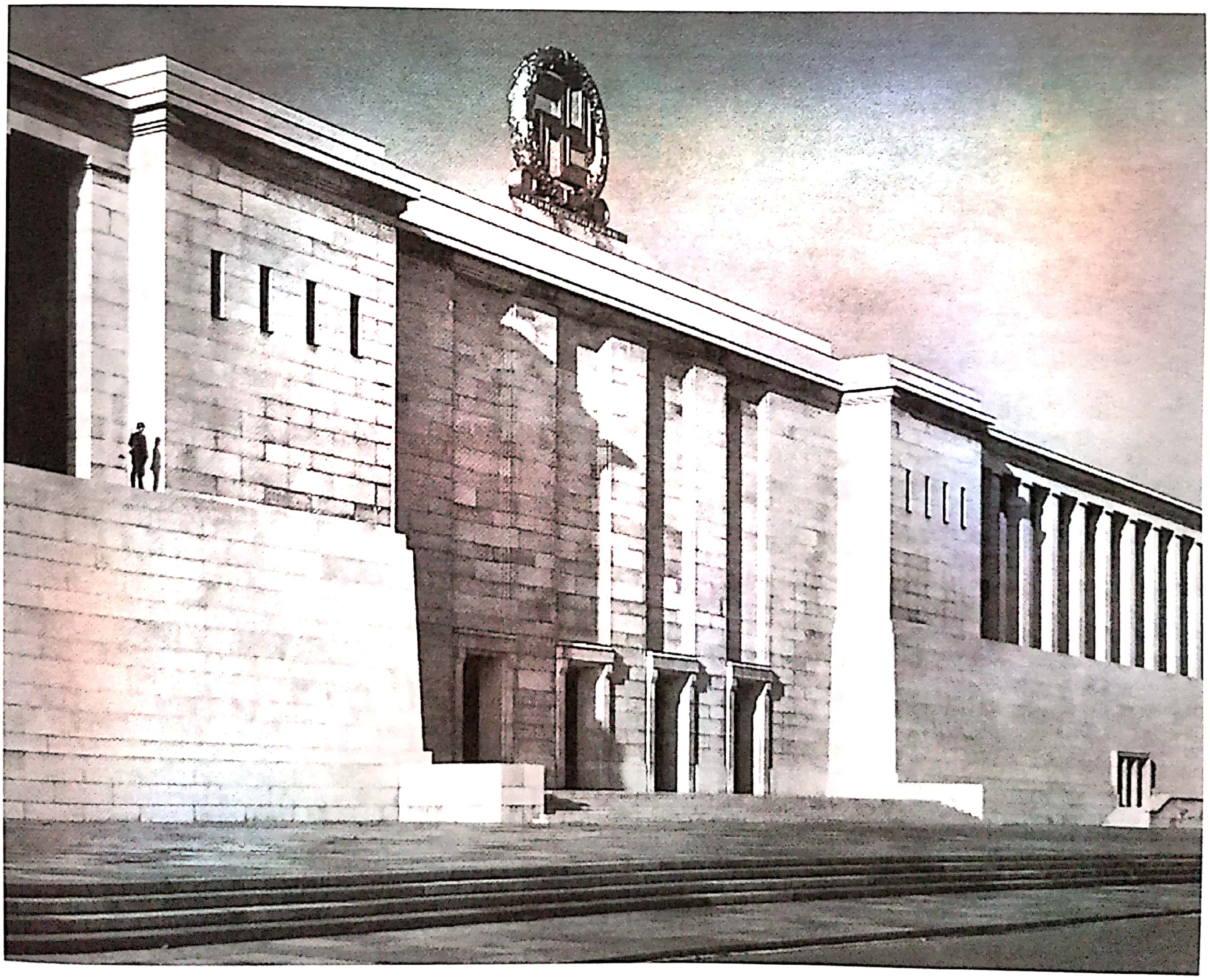


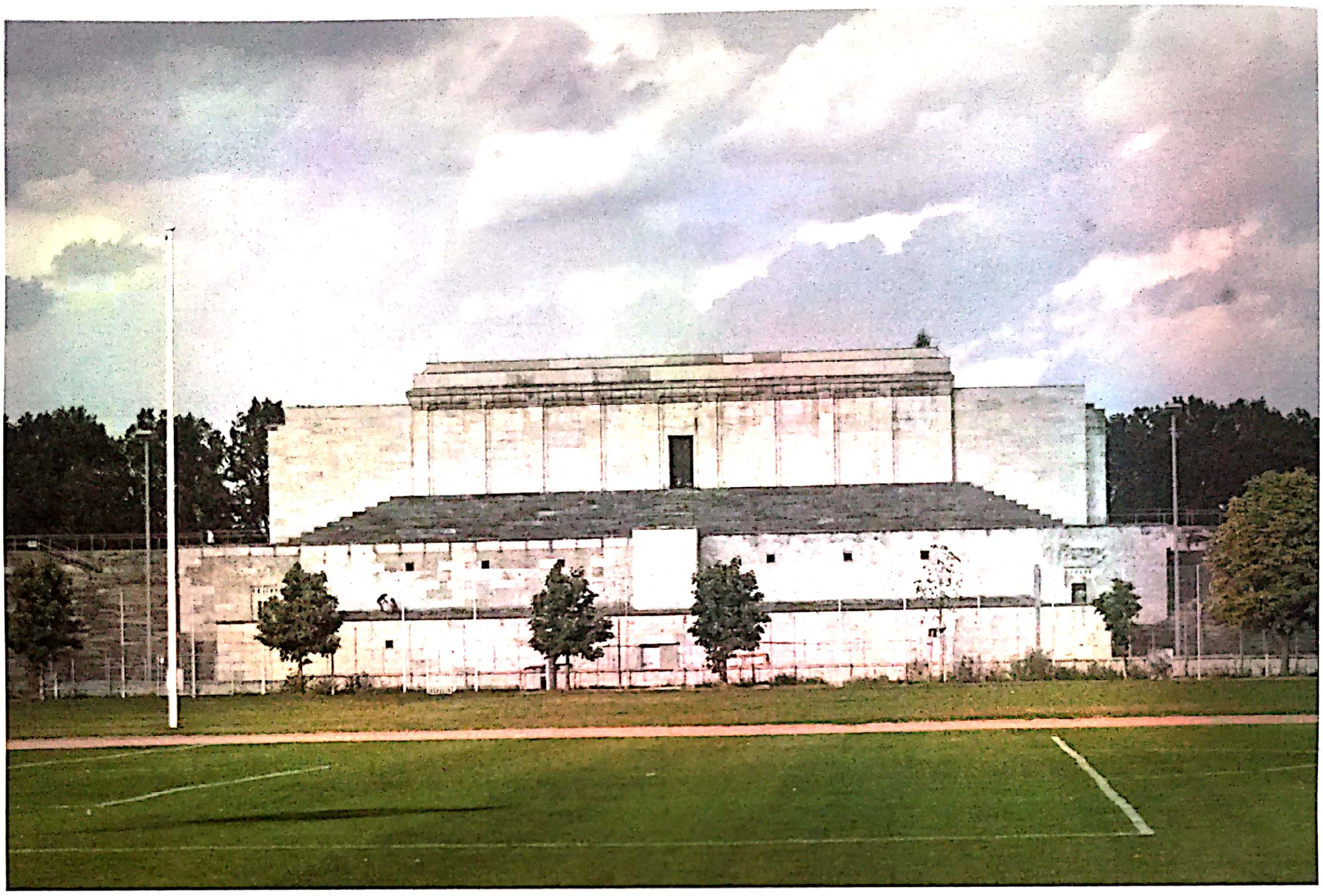
Zeppelinfeldsforum, Nürnberg



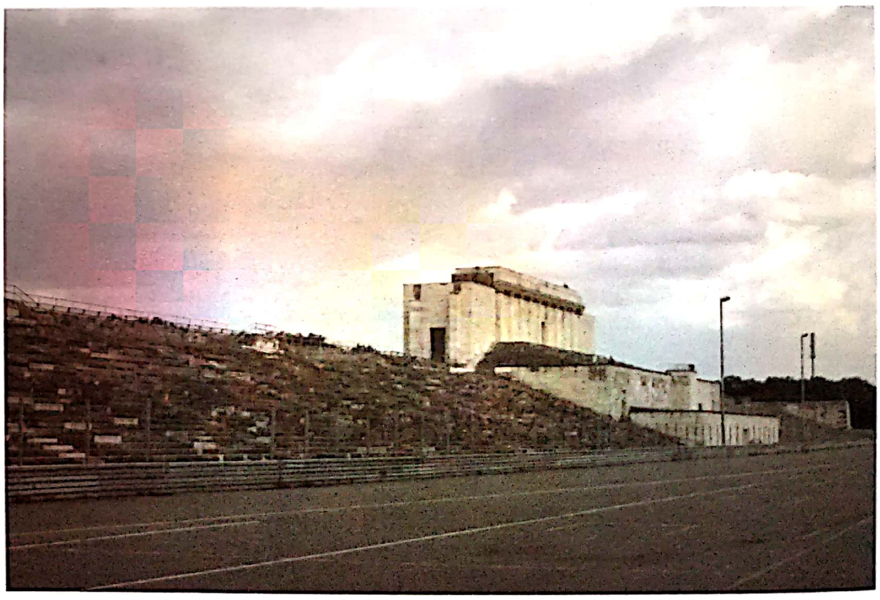
Cel mai bine conservat edificiu al complexului este monumentalul *Zeppelinfeldsforum*, de dimensiuni uriașe, dar echilibrat și bine proporționat. Atriumul are 30 de metri înălțime și este populat de o veritabilă pădure de pilaștri. Spațiul interior al tribunei oficiale are lungimea de un kilometru. O jumătate de milion de oameni încăpeau pe Câmpul de parade.
Complexul urbanistico-arhitectural de la Nürnberg a fost o operă în care, afirmă Tafuri, «arhitectura se dizolva, la fel ca în scenografiile de lumină create de Speer pentru *Reichsparteitag* (Congresul Partidului), devenind instrument de propagandă și sugestionare a maselor.». Aceste arhitecturi scenografice au generat spațiul predilect pentru cutremurătoarele demonstrații de grandoare și ordine perfectă ale Reichului. Pentru prima oară, grație mijloacelor de *mass media*, radio, cinematograf și chiar televiziune, arhitectura prindea viață în timpul marilor ceremonii, devenind spațiul unic, dar efemer, al glorificării unor momente la care întregul Reich trebuia și putea să participe. Cu reflectoare gigantice și stindarde colosale ce ritmau spațiul, ca sulițele din «Predarea cetății Breda» de Velasquez, Speer crea în noapte mediul unor procesiuni unice, împlinind pe cerul luminat al înnoratei Germanii o nouă formă de expresie vizuală, în care efemerul luminos se contopea cu perenul arhitectural. În «statul-operă de artă» se năștea astfel *Catedrala de lumină*, o nouă și eficientă formă a propagandei vizuale, veritabilă incantație, care denotă persistența în matricea stilistică a lui Speer a unui substrat romantico-expresionist. *Catedrala de lumină*, înaltă până la cer, era menită actului de celebrare a solidarității mistice a Germaniei cu Führerul ei. Această arhitectură, cu încărcătură simbolică socio-politică totală, este guvernată de subtile trasee regulatoare, cerute atât de stricte legi compoziționale clasice, cât și de nevoile specifice ale cinematografiei și ale camerelor de luat vederi pentru primele transmisiuni de televiziune în direct. Aceste «liturghii păgâne» au rămas filmate pentru posteritate de către Leni Riefenstahl. Construite pentru «eternitate», monumentele nu trebuiau să conțină materiale perisabile, cum este fierul, ele fiind, cum spune Frampton, «o reducție a spațiului de apariție publică la isteria maselor… o subordonare a tuturor relațiilor reale unei iluzii de film sau de rituale teatrale, ca acele *Thiningplätze* – arene în aer liber construite după 1934, pentru cultul naturii și celebrarea riturilor teutonice.» (34).



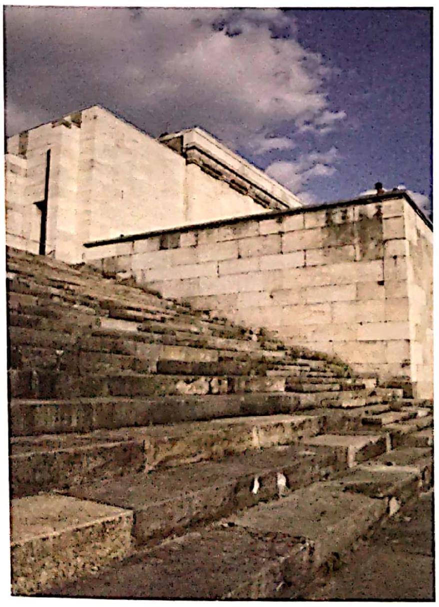


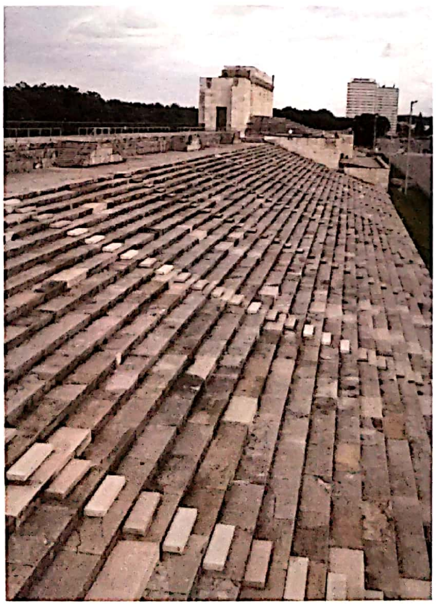


Albert Speer, *Zeppelinfeld, Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagini contemporane ^ >



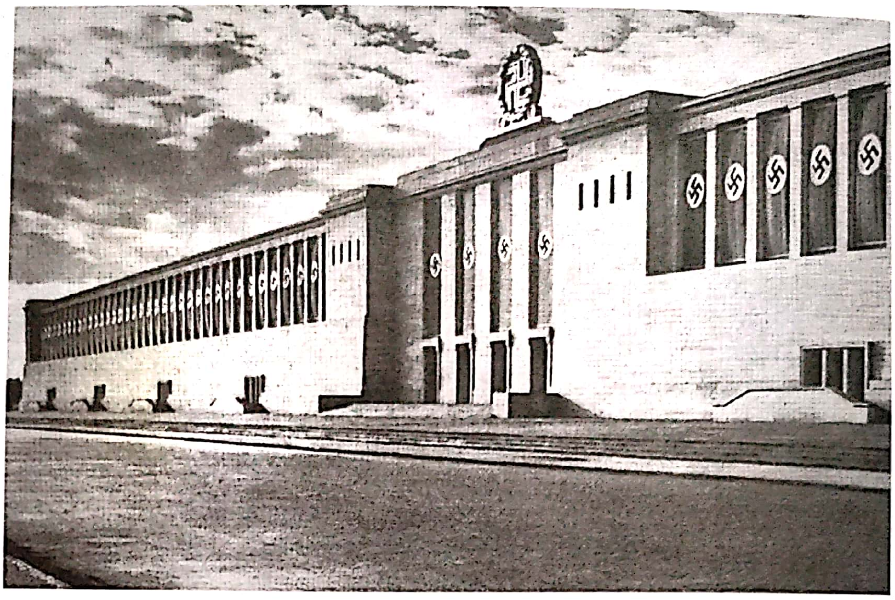




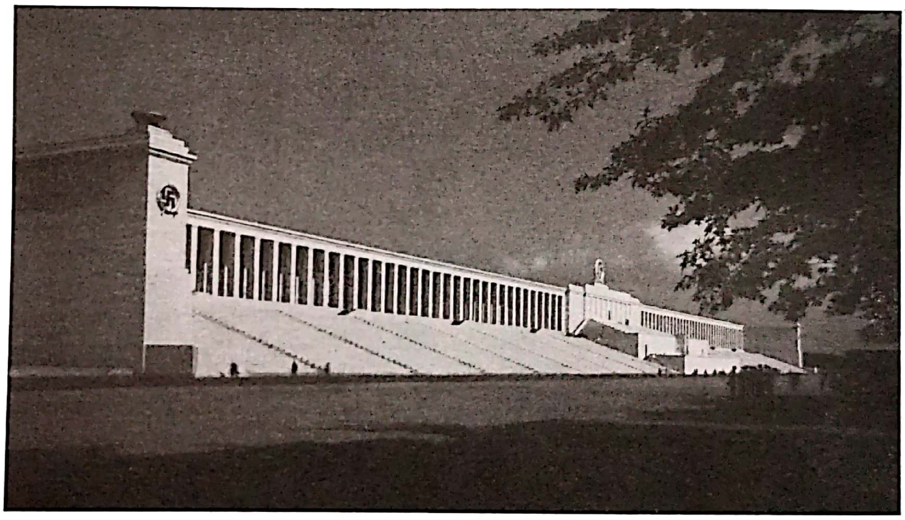


Albert Speer, *Zeppelinfeld*, *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagini contemporane ^ <

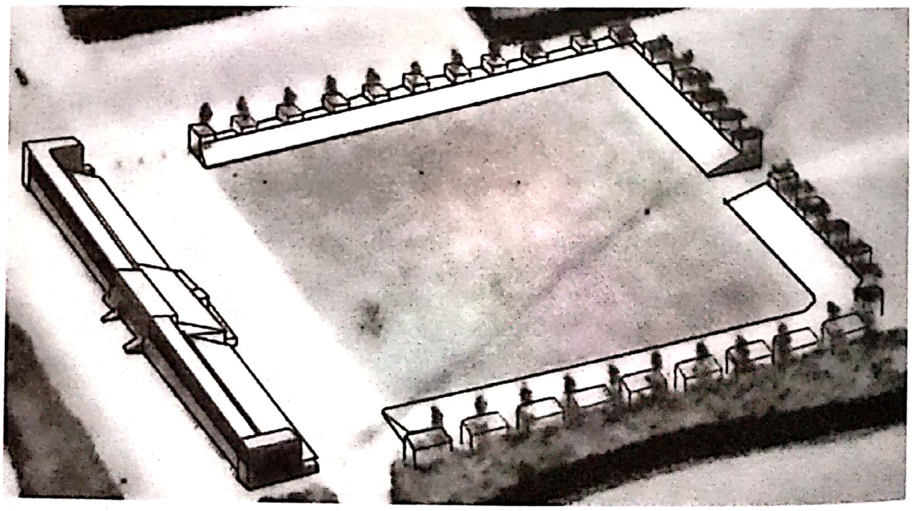
Albert Speer, *Zeppelinfeld*, intrarea către *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă >

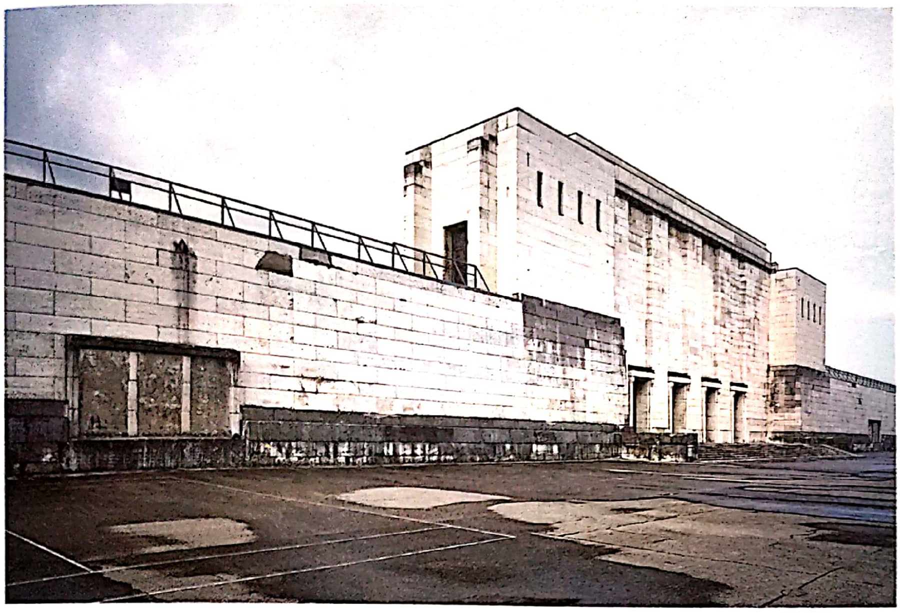


Albert Speer, *Zeppelinfeld*, *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă >



Albert Speer, *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1935–1937, schiță ansamblu >





Albert Speer, *Zeppelinfeld*, intrarea către *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană <

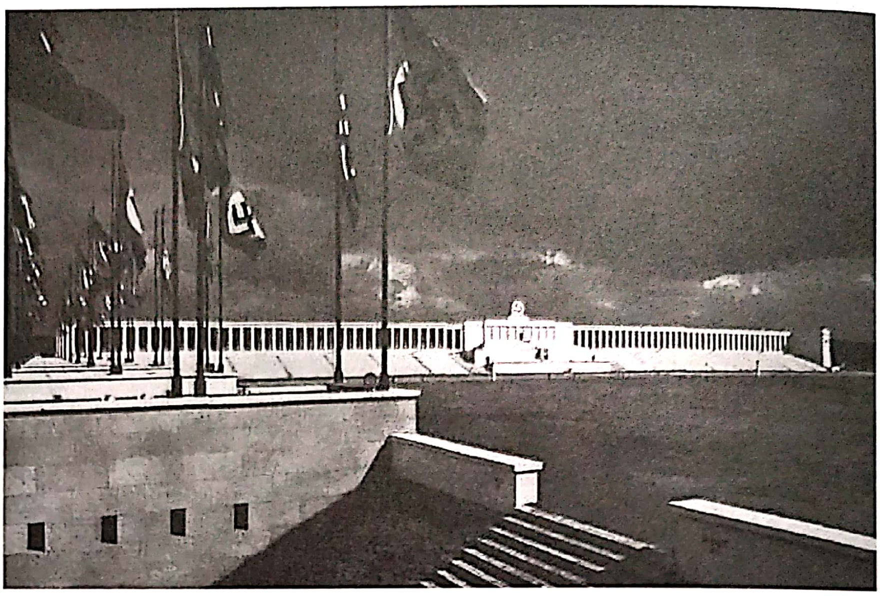


Albert Speer, *Zeppelinfeld*, *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană <



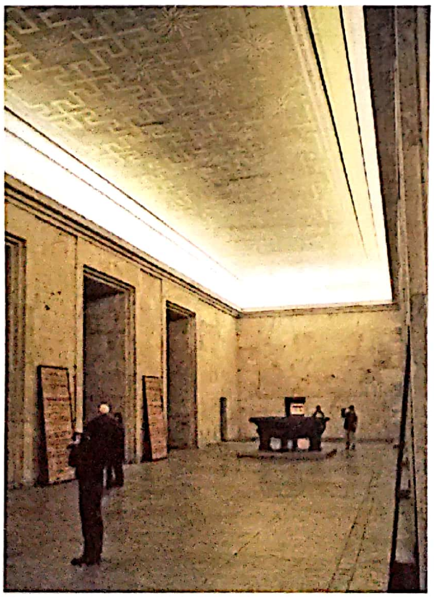
Albert Speer, *Zeppelinfeld*, vedere de pe *Zeppelinhaupttribüne* (Tribuna principală), Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană <

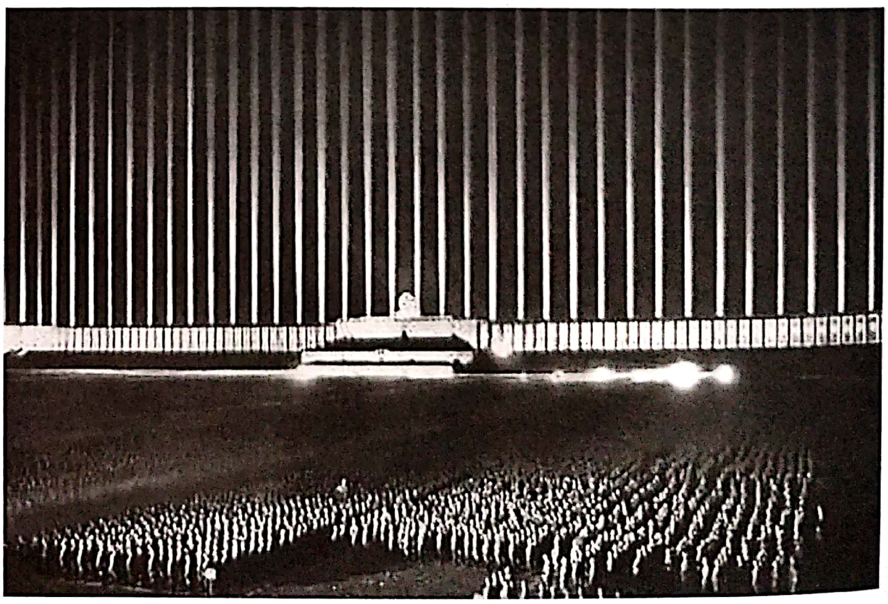
Albert Speer, *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă >



Albert Speer, *Zeppelinfeld*, *Lichtdom* (Catedrala de lumini), Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă ⌟

Albert Speer, *Zeppelinfeld*, Sala de Onoare a tribunei principale, Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană ⌄







Defilarea *Hitlerjugend* (Tineretului Nazist) în timpul *Reichsparteitag* (Congresul Național al Partidului Național-Socialist), *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1938 <

Albert Speer, *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1935–1937, imagine contemporană ʟ

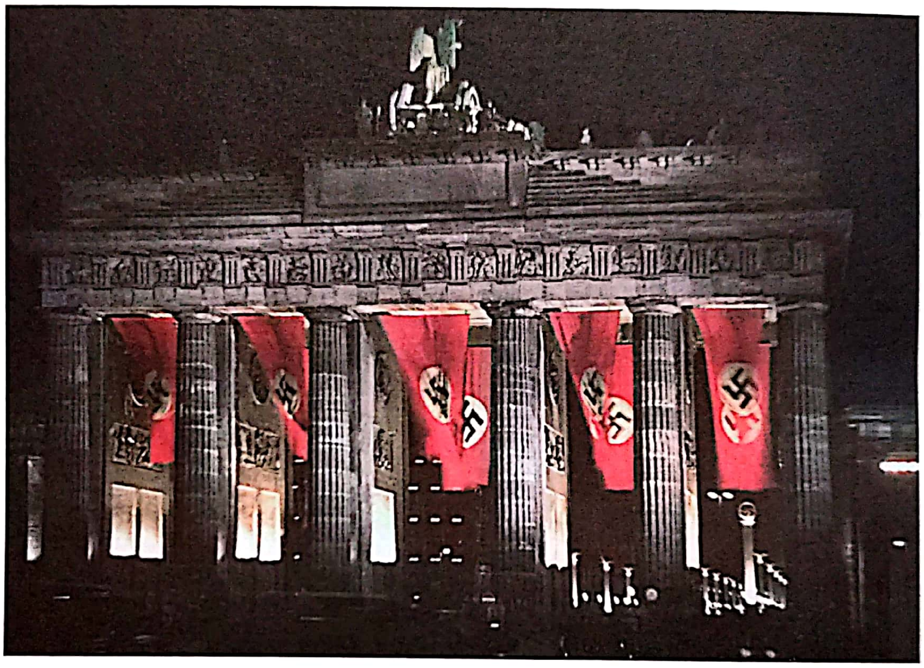
Albert Speer, *Zeppelinfeld*, Nürnberg, 1935–1937, imagine de epocă v





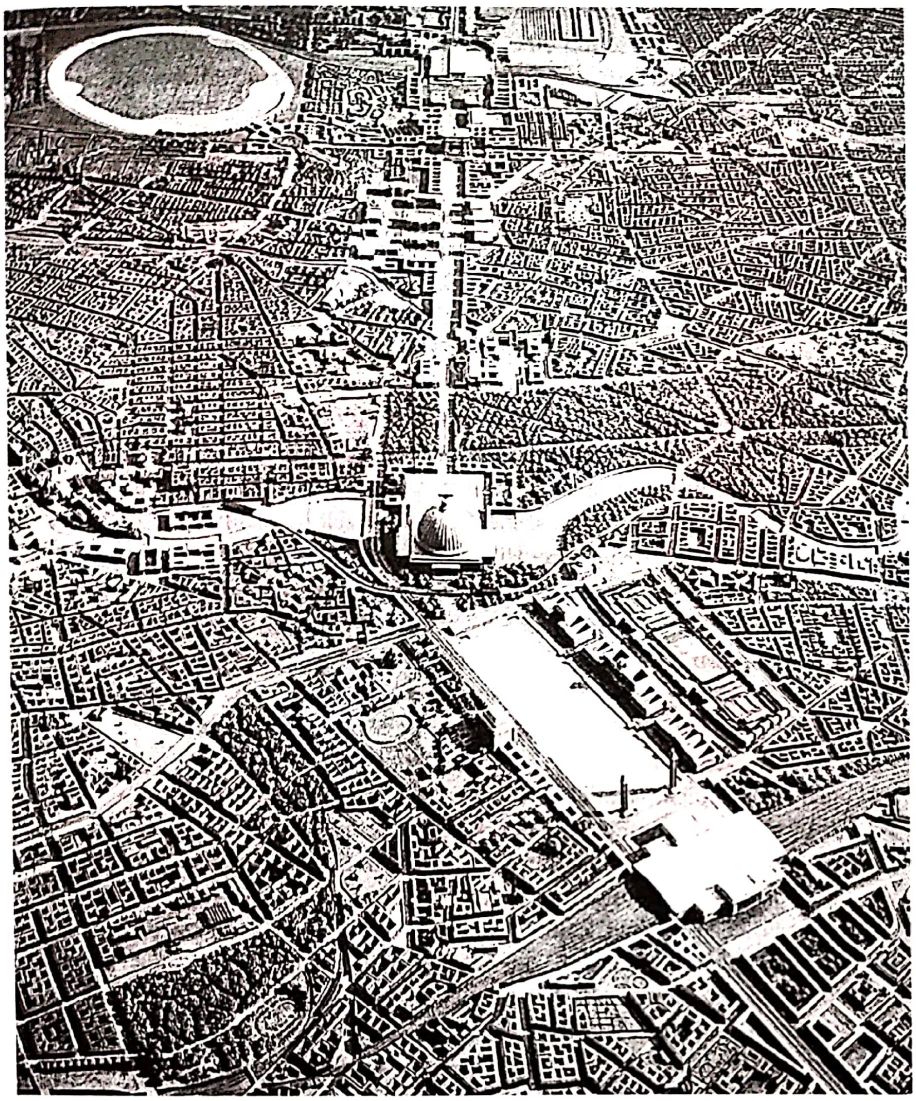
Brandenburger Tor (Poarta Brandenburg), Berlin, imagini de epocă > ┘





Planul Director al Marelui Berlin

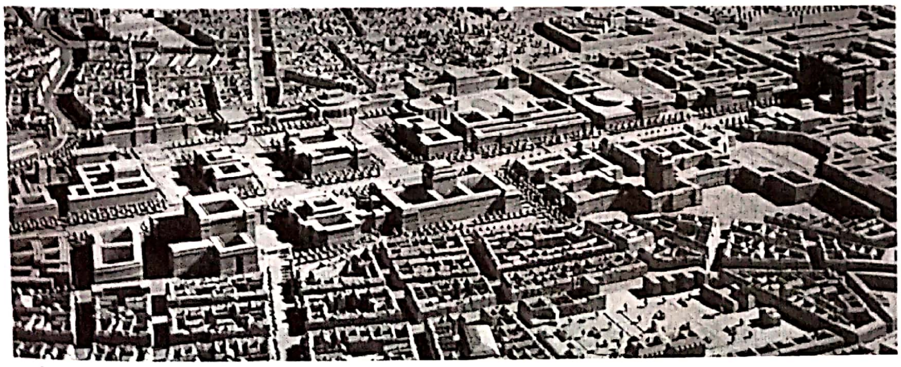
Într-o permanentă colaborare cu Hitler, care poate fi considerat coautor, Speer a elaborat și *Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt* (Planul Director al Capitalei Reichului), despre care avea să afirme: «După cum îmi spunea, el avusese în vedere deja din anii douăzeci un bulevard de o lățime extraordinară. Studiase planurile Berlinului, ale căror deficiențe îl incitaseră să-și dezvolte propriile-i idei. Încă de atunci ar fi luat hotărârea să deplaseze gările Anhalt și Potsdam la sud de esplanada Tempelhof, eliberând centrul orașului de șinele de cale ferată și utilizând spațiul considerabil astfel obținut în așa fel, încât, plecând de la aleea Victoriei și făcând câteva străpungeri, să se traseze un bulevard de prestigiu cu edificii reprezentative, lung de 5 kilometri. Toate proporțiile arhitecturale ale Berlinului ar fi fost date peste cap de două edificii pe care Hitler voia să le ridice la extremitățile acestui nou bulevard reprezentativ.» (35). Acest mare bulevard – axă simbolică a noului Berlin, noua capitală a lumii, ce avea să fie redenumită neoficial *Welthauptstadt*, Germania (Capitala lumii, Germania) – urma să fie marcat, la capete, de două edificii monumentale: *Südbahnhof* (Noua Gară de Sud) și *Große Halle* (Marea Sală).



Albert Speer, Adolf Hitler, *Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt* (Planul Director al Capitalei Reichului), Berlin, 1939, detaliu machetă <

Albert Speer, Adolf Hitler, *Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt* (Planul Director al Capitalei Reichului), axa nord-sud, Berlin, 1939, detaliu machetă ∟

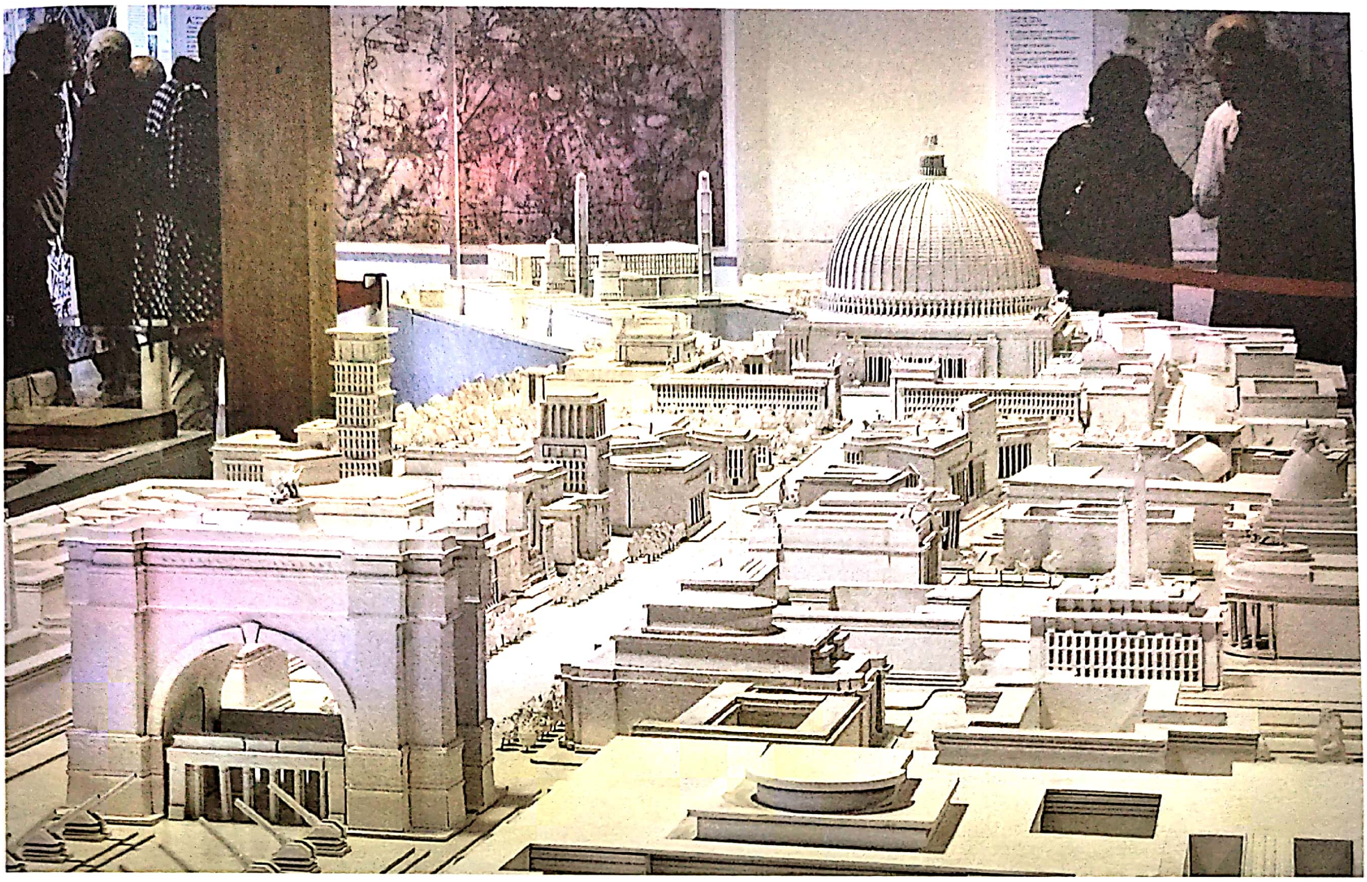
«Arhitectura clasică a fost în mod evident unul dintre cele mai importante mijloace de propagandă nazistă și remarcile defăimătoare asupra acestor clădiri iau prea puțin în considerare profundul lor efect asupra individului și asupra maselor. Încercările superficiale de a demasca inerenta natură totalitară a arhitecturii clasice reușesc doar să ascundă mecanismele și motivele care produc acest stil de clădiri. În totală contradicție cu ceea ce am fost siliți să credem din '45 încoace, arhitectura clasică nu poate fi utilizată ca mijloc de exercitare a terorii totalitariste. Toate dictaturile recente din toată lumea se descurcă foarte bine fără ea. Arhitectura clasică a fost dimpotrivă fața civilizată și bine manierată a unui imperiu al minciunii. A fost fațada sa etică și estetică. Arhitectura clasică este incapabilă să exercite teroarea și asta rezultă din forța legilor sale interne. Grandoarea, eleganța și soliditatea acestor monumente nu erau făcute să înspăimânte în niciun fel. Scopul lor era să nască entuziasmul și să seducă, să impresioneze și să copleșească masele, să ofere protecție și în ultimul rând să amăgească și să captiveze sufletele conform intențiilor finale ale sistemului militaro-industrial. Într-adevăr aceste noi minuni ale lumii nu au câștigat numai inimile germanilor. Ele au provocat respectul și admirația geloasă a națiunilor străine. Straniul amestec de nou și familiar din operele lui Speer urma să convingă chiar și pe cel mai sceptic observator despre intențiile civilizatoare ale regimului. Propaganda lor a avut în fapt un asemenea succes încât înțelegerea noastră asupra acelei perioade este colorată de imagini și sloganuri, pozitive sau negative, până astăzi.» (Leon Krier, *Albert Speer, Architect*, AAM Editions, Bruxelles 1985)

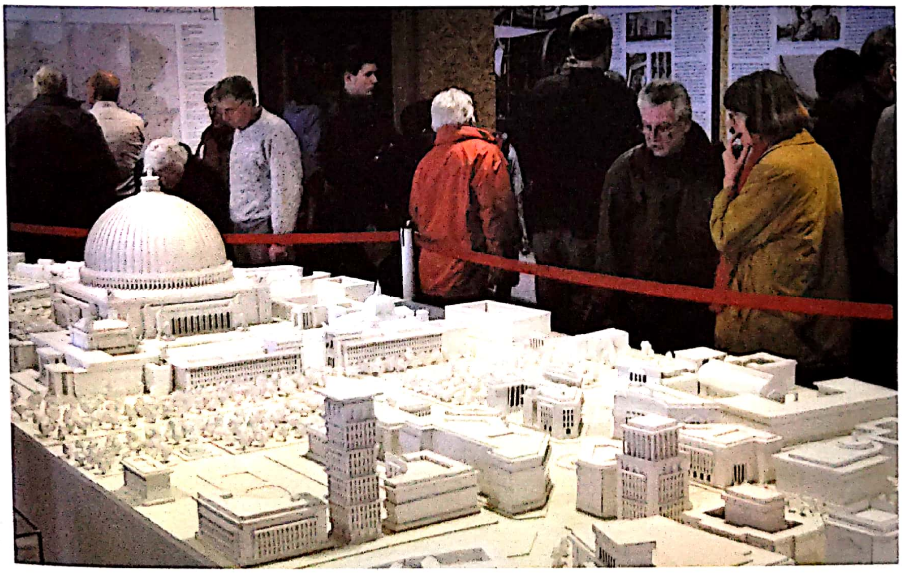




Paradă militară a *Wermachtului* la *Brandenburger Tor* (Poarta Brandenburg) cu ocazia zilei de naştere a Führerului, Berlin, 1939 ^ >





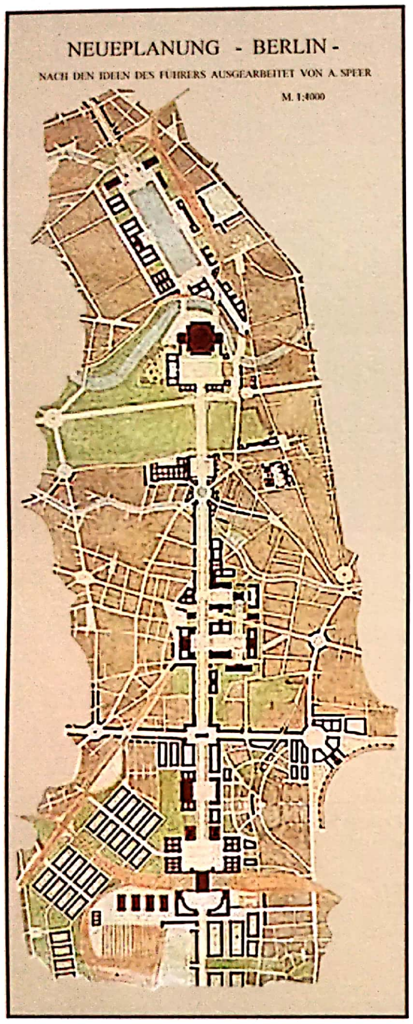


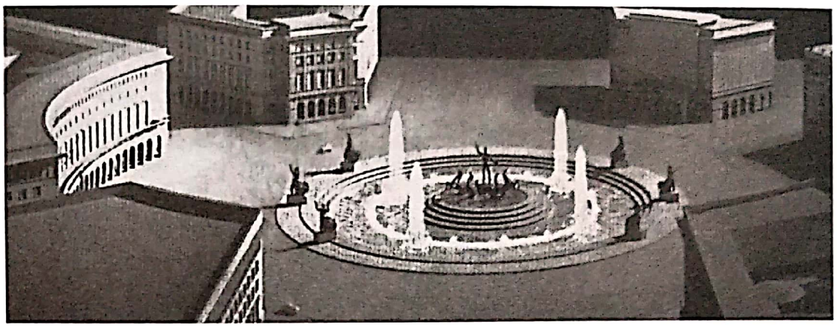
Albert Speer, Adolf Hitler, *Welthaupstadt* – Berlin (Capitala lumii – Berlin), 1939, detalii machetă zona centrală ^ <

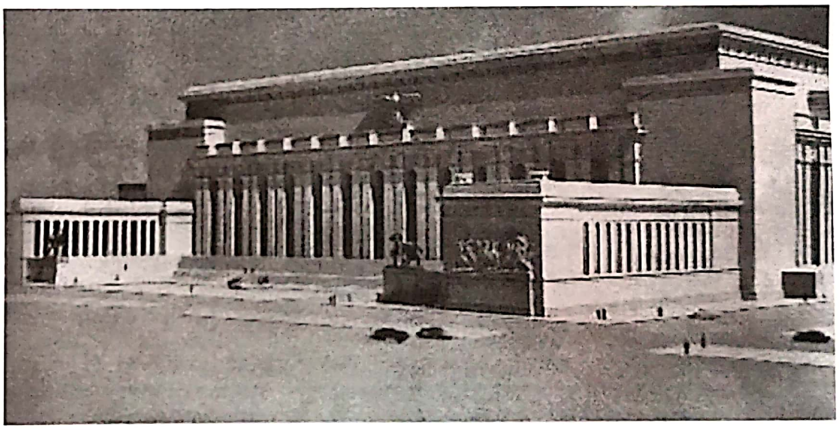
Der Runde Platz (Piața circulară), Berlin >

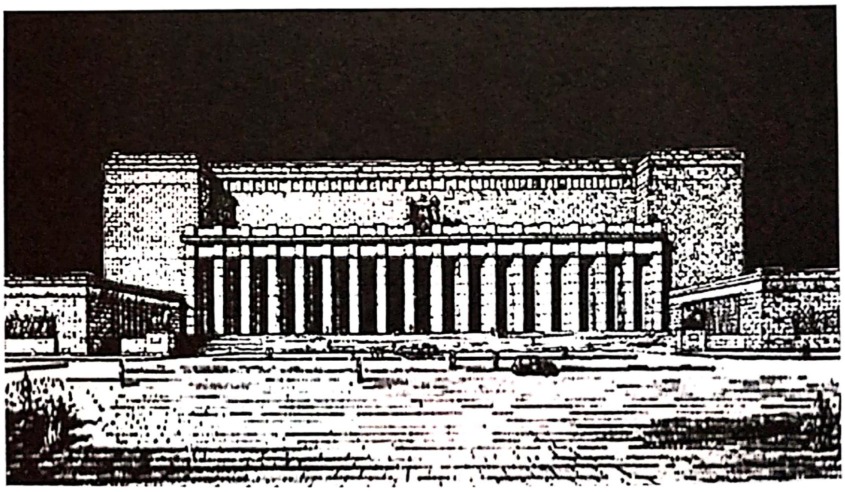
Wilhelm Kreis, *Soldatenhalle* (Sala soldaților), Berlin, 1938 ⌟

Albert Speer, Adolf Hitler, *Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt* (Planul Director al Capitalei Reichului), Berlin, 1939, *Bulevardul principal*, plan ⌄





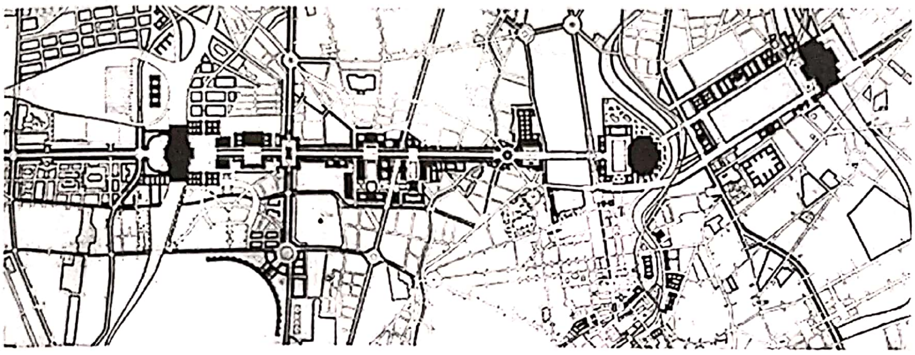


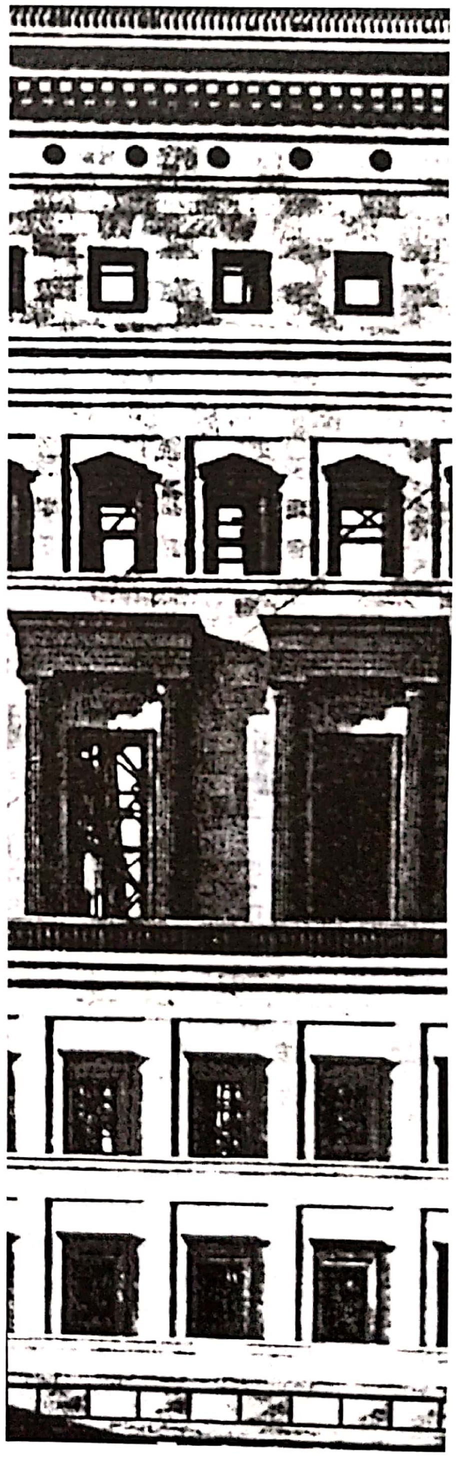


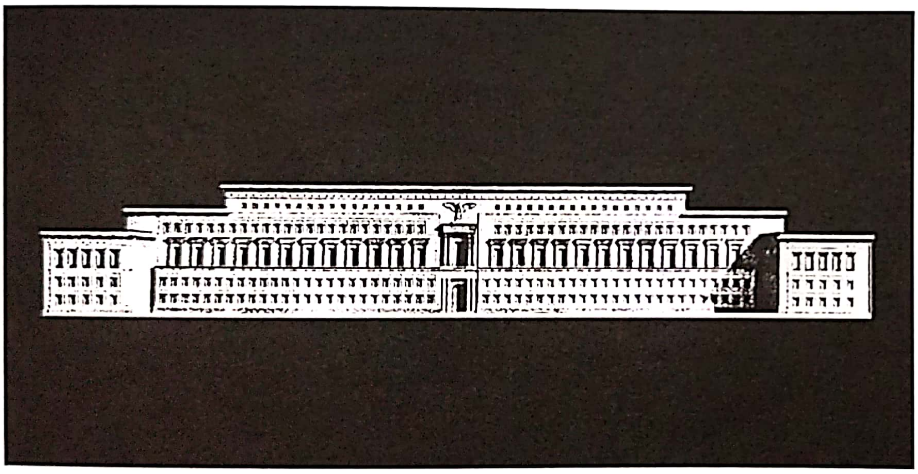
Albert Speer, Adolf Hitler, *Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt* (Planul Director al Capitalei Reichului), Berlin, 1939, plan zona centrală <

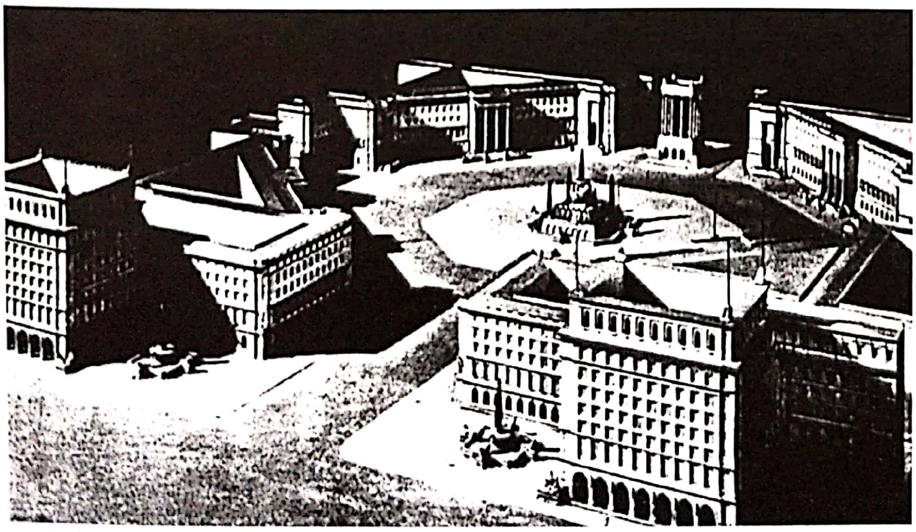
Reichsmarschallam (Palatul Mareșalului Reichului), Berlin, 1938, fațadă principală și detaliu fațadă L v

Piață octogonală, Berlin, 1938 L

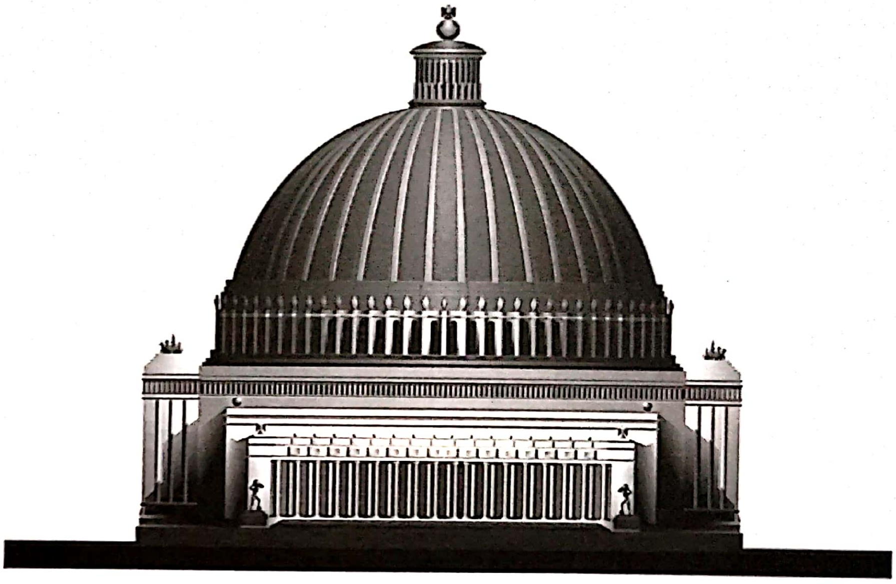






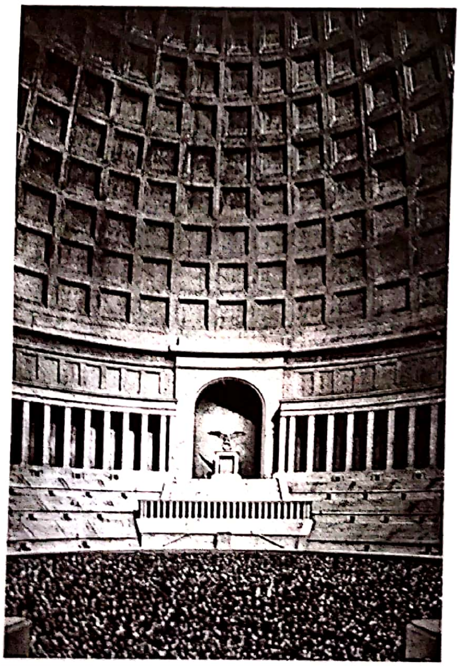


Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1936 > ⌄



Volkshalle – Die Große Halle, sau Ruhmeshalle Berlin

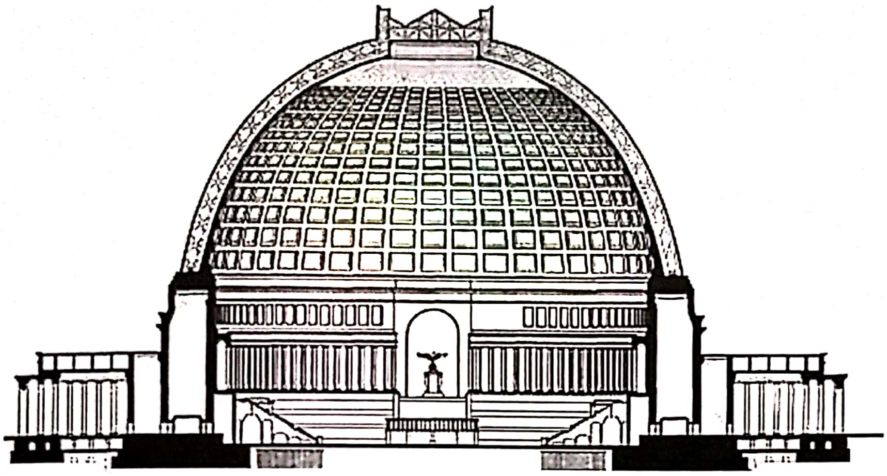
Volkshalle (Sala Poporului) a fost o clădire uriașă, cu o cupolă monumentală, proiectată de către Adolf Hitler și arhitectul Albert Speer. Numele de *Volkshalle* pare a fi mai potrivit decât celelalte nume: *Große Halle* (Marea Sală), sau *Ruhmeshalle* (Sala Glorei) sub care a fost cunoscut proiectul lui Hitler cel mai megaloman, cum l-a denumit chiar Speer. Cuvântul «Volk» («popor») a avut o rezonanță deosebită în gândirea nazistă. Derivatul lui «Volk», «völkisch», poate fi tradus ca mișcare «a poporului» și a început a fi utilizat încă înainte de Primul Război Mondial, ca expresie unică a comunității rasiale a arienilor puri nordici (*Volksgemeinschaft*), cu rădăcinile înfipte profund în pământul german.



Această clădire enormă a fost inspirată de Pantheonul lui Agrippa, reconstruit de împăratul-arhitect Hadrianus, pe care Hitler l-a vizitat de două ori, la 7 și la 8 mai 1938, cu ocazia vizitei sale la Roma. Dar interesul lui Hitler și admirația sa pentru Pantheon a precedat această vizită, schițele lui pentru *Volkshalle* datând din anul 1925. Arhitectul Hermann Giesler a notat o conversație pe care avut-o cu Hitler, în iarna anului 1939–1940, când Hitler i-a dezvăluit parte din *Römische Impressionen* (*Impresii romane*): «Din timp am studiat această clădire – cu toate descrierile, imaginile sau fotografiile ei și am devenit interesat de istoria ei [...] Pentru scurt timp am stat în acest spațiu (rotonda) – ce măreție! M-am uitat la marele oculus și am văzut și am simțit de ce i s-a dat acestui edificiu numele de Pantheon – pentru că Dumnezeu și lumea sunt una.» (36). În afara de copleșitoarea impresie pe care Pantheonul roman i-a lăsat-o lui Hitler, el a mai vizitat și alte mari edificii cu cupolă atunci când, la 24 iunie 1940, a făcut un tur al unor monumente din Paris în compania arhitecților Albert Speer și Hermann Giesler și a sculptorului Arno Breker, ocazie cu care a vizitat Domul Invalizilor de Mansart, cu mormântul lui Napoleon și Pantheonul de Soufflot, care se pare că l-ar fi dezamăgit, după cum au relatat independent, Giesler și Breker. Schița pentru *Volkshalle*, din 1925, pe care Hitler i-a dat-o lui Speer, prezenta un pronaos tradițional cu frontonul sprijinit pe zece coloane, pe care se află baza paralelipipedică pe care se ridică cupola. Giesler remarcă că pronaosul templului din schița lui Hitler este o reminiscență a Panteonul lui Hadrian și a stilului clasicismului german al lui Friedrich Gilly sau Karl Schinkel Friedrich. Se poate afirma că unele elemente arhitecturale aparțin stilistic doricului monumental și viril, precum antablamentul și triglifele. Coloanele colosale urmau a fi din granit roșu cu capiteluri palmiforme egiptene, similare cu cele realizate de către Speer la porticul laturii dinspre grădină a Noii Cancelarii a Reichului.

Opera lui Hitler și Speer, un *Monsterbau* (construcție monstruasă) prin dimensiunile și încărcătura simbolică, era gândită a fi cea mai importantă construcție a Berlinului ce urma a deveni

Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1936, secțiune și machetă < ⌄

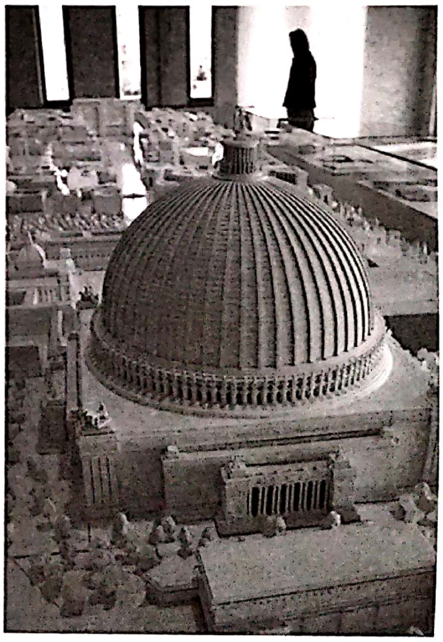


noua capitală a lumii – *Welthauptstadt*. Dimensiunile sale au fost atât de mari încât ar fi eclipsat orice altă construcție de pe axa nord-sud a noului Berlin. Oculusul cupolei, cu diametrul de 46 de metri, era mai mare decât întreg Panteonului lui Hadrian sau cupola michelangiolescă de la San Pietro. *Volkshalle* urma a fi edificată pe un podium de granit masiv cu dimensiunile în plan de 315 x 315 metri. Diametrul cupolei, de 250 de metri, ar fi fost depășit, spre nemulțumirea lui Speer, doar de cupola de 295 de metri diametru proiectată de Giesler pentru noua gară din München. Din punct de vedere al arhitecturii interiorului asemănarea *Volkshalle* cu Panteonul este evidentă. Interiorul avea ca punct principal de interes o mare nișă cu înălțimea de 50 de metri și lățimea de 28 de metri. Nișa urma a fi decorată cu mozaic de aur și cu un gigantic vultur de 24 de metri, care marca tribuna de unde Führerul se putea adresa unei mulțimi de 180.000 de *Herrenvolk* (popor de stăpâni). Interiorul era marcat perimetral de o sută de piloni de marmoră, înalți de 24 de metri, care delimitau arena circulară, cu un diametru de 140 de metri, care avea scaunele pentru cei 180.000 de auditori dispuse în trei rânduri concentrice. Acest enorm spațiu central era acoperit cu o cupolă cu casetoane, realizată cu o structură portantă metalică și acoperită cu tablă de cupru.

Cu toate că Hitler a declarat că «s-ar răsuci în mormânt» dacă urmașii l-ar sanctifica, Speer (37), a presupus că *Volkshalle* urma a deveni, în cele din urmă, un templu pentru celebrarea cultului lui Hitler ca *Herr der Welt* (cosmocrator), și a unei posibile dinastii formate din succesorii lui, fapt probat și de faptul că Palatul Führerului era legat de *Volkshalle*, precum casa lui Augustus de pe Palatin era legată de templul lui Apollo.

Fațada principală, avea uriașul portic flancat de două statui de bronz de 15 metri înălțime, realizate de către Arno Breker și care, la cererea expresă a Führerului, trebuiau să reprezinte figurile mitologice ale lui Atlas, titanul purtător pe umeri al Cerului și ale lui Tellus, sau Terra Mater, zeița care personifica Pământul.

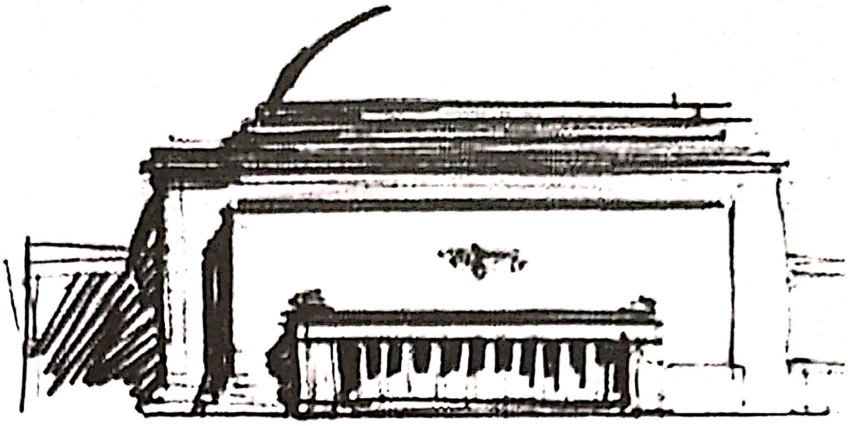
Imaginea clasică, imperială romană, a împăratului ținând în mână acvila imperială și o sferă, a suferit o metamorfozare: vulturul german, care încununa lanternoul, urma să țină în gheare nu simbolul partidului, svastica, ci globul pământesc (*Erdball*). Expresie sublimată a cerului, marea cupolă cuprindea simbolic întregul Pământ ce urma a fi dominat de Germania (*Weltherrschaft*). Giesler spune că este un nonsens (*Unsinn*) și o greșeală a lui Speer (*Speerlicher Quatsch*) de a se considera că *Volkshalle* ar fi trebuit să fi simbolul dominației mondiale a Germaniei. El afirmă că marea construcție urma doar să devină un loc sacru al național-socialismului, așa cum pentru catolicism este San Pietro și pentru ortodoxie Sfânta Sofia.

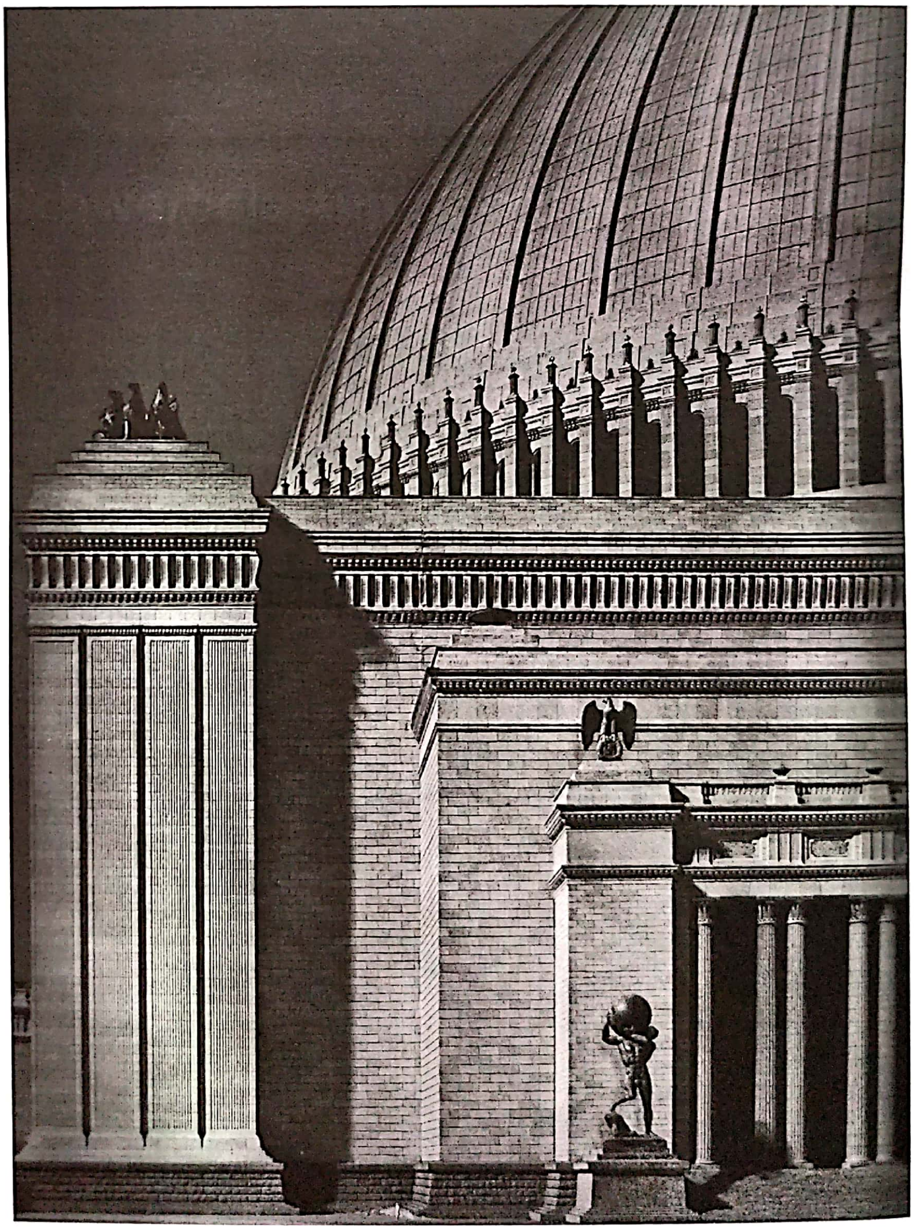


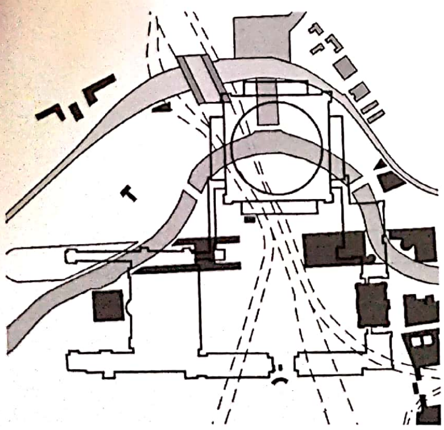
Adolf Hitler, Schiţă pentru *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1925 >

Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1936, detaliu faţadă ┘

Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1936, plan de situaţie ∨



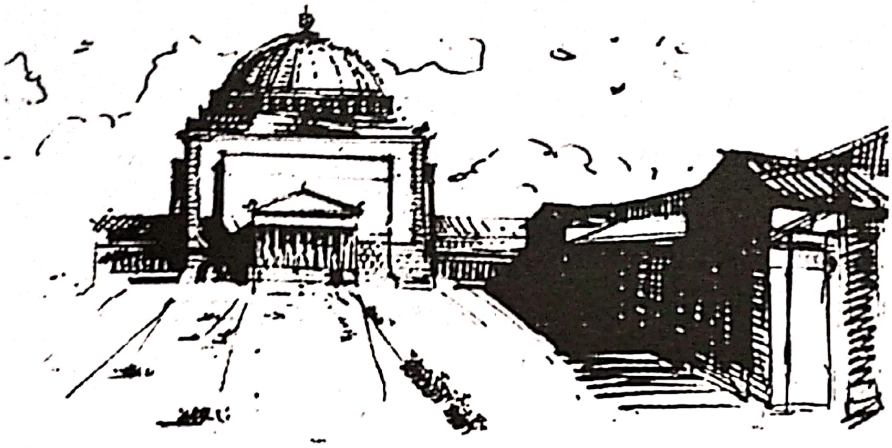


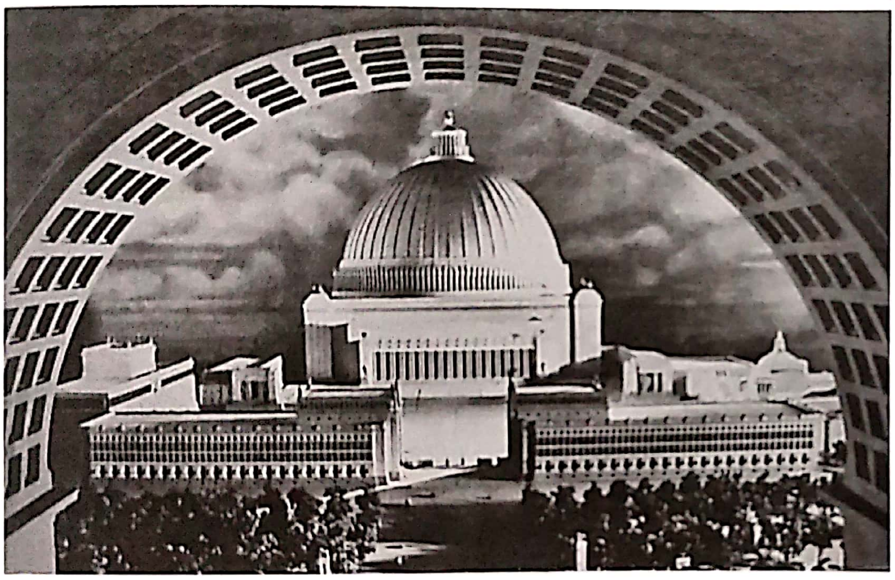


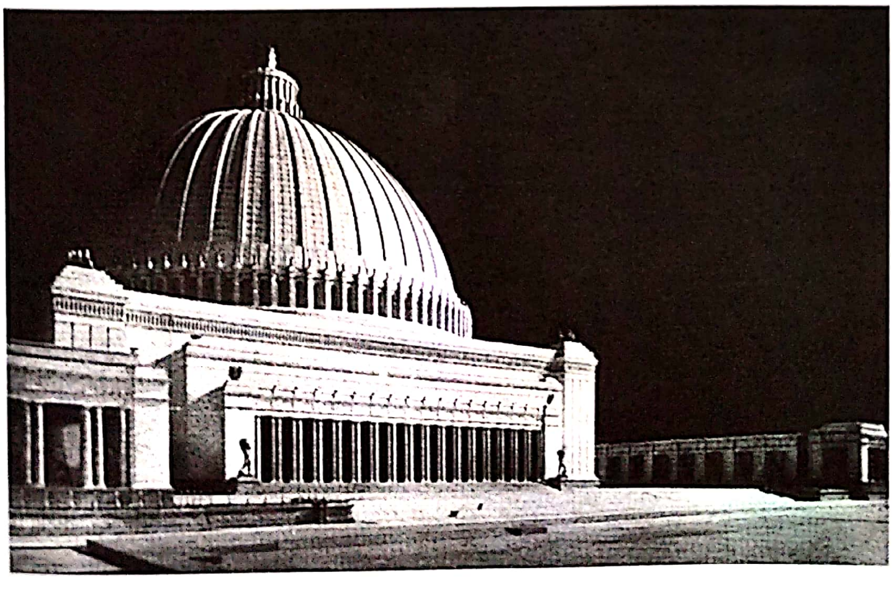
Adolf Hitler, schiță pentru *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1925 <

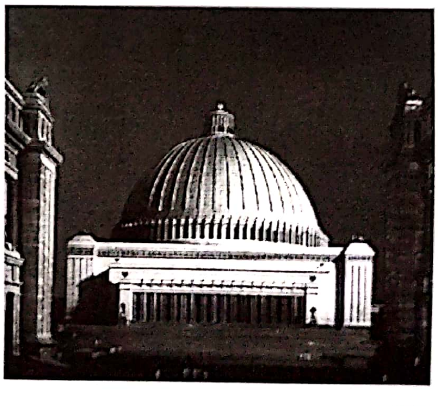
Adolf Hitler, Albert Speer, *Platz der Republik* (Piața Republicii) și *Große Halle* (Marea Sală), Berlin, 1936 ⌞

Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), *Platz der Republik*, Berlin, 1936 ⌞ ⌄

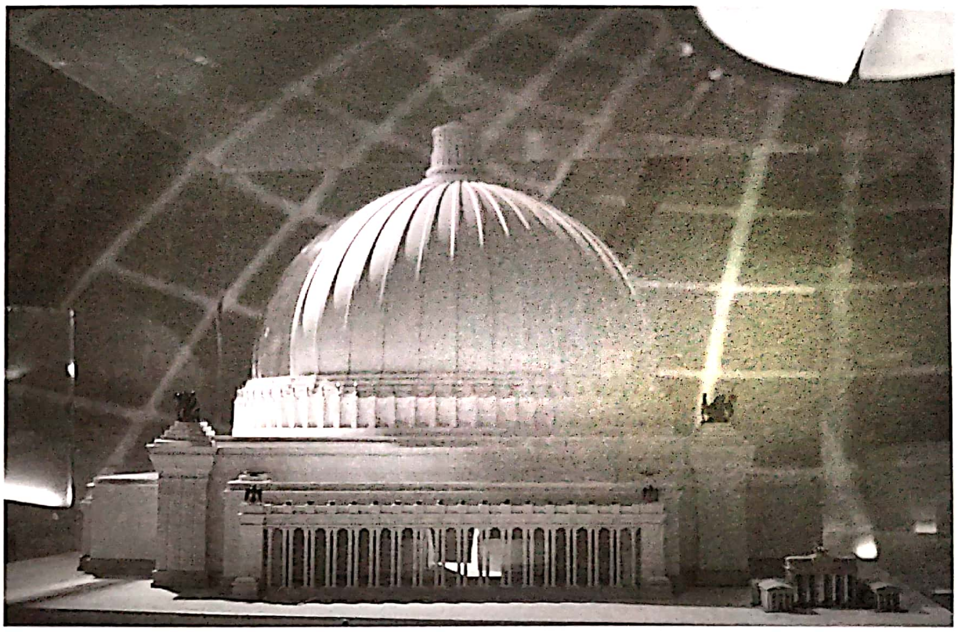




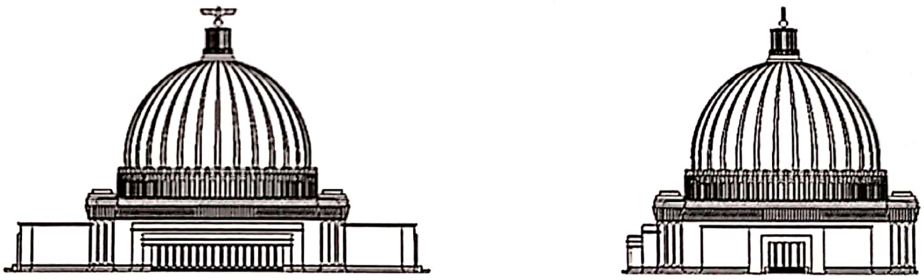




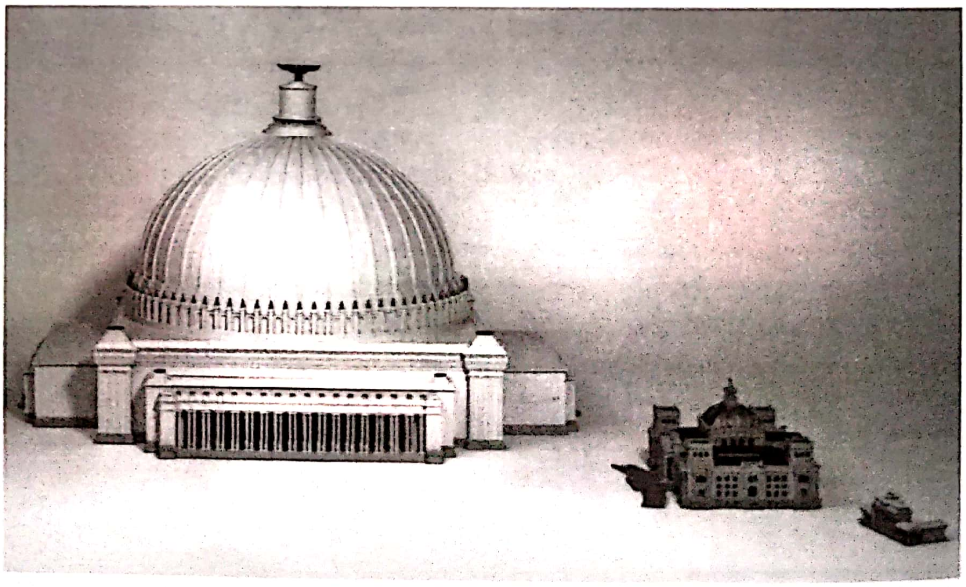
Große Halle (Marea Sală) şi *Brandenburger Tor* (Poarta Brandenburg), comparaţie în machete la aceeaşi scară >



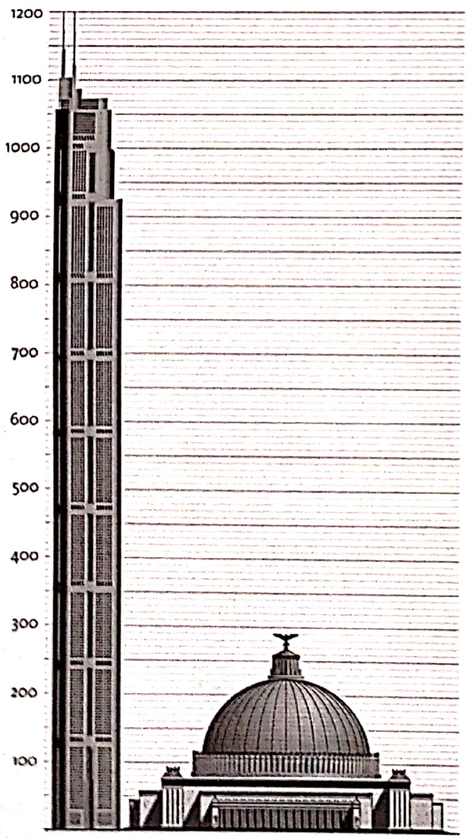
Adolf Hitler, Albert Speer, *Große Halle* (Marea Sală), Platz der Republik, Berlin, 1936, faţade >

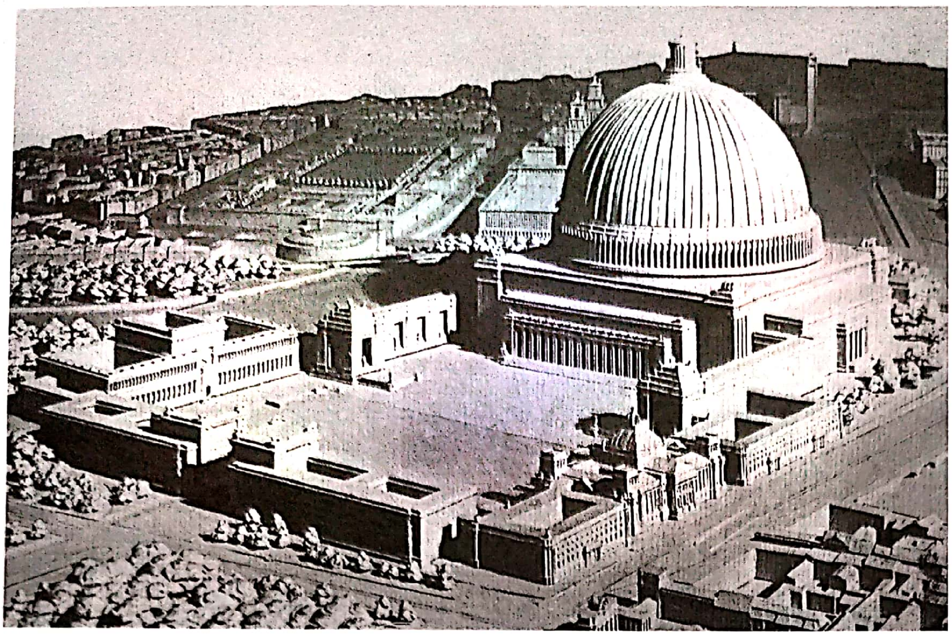


Große Halle (Marea Sală), *Reichstag* (Parlamentul) şi *Brandenburger Tor* (Poarta Brandenburg), comparaţie în machete la aceeaşi scară ⌟

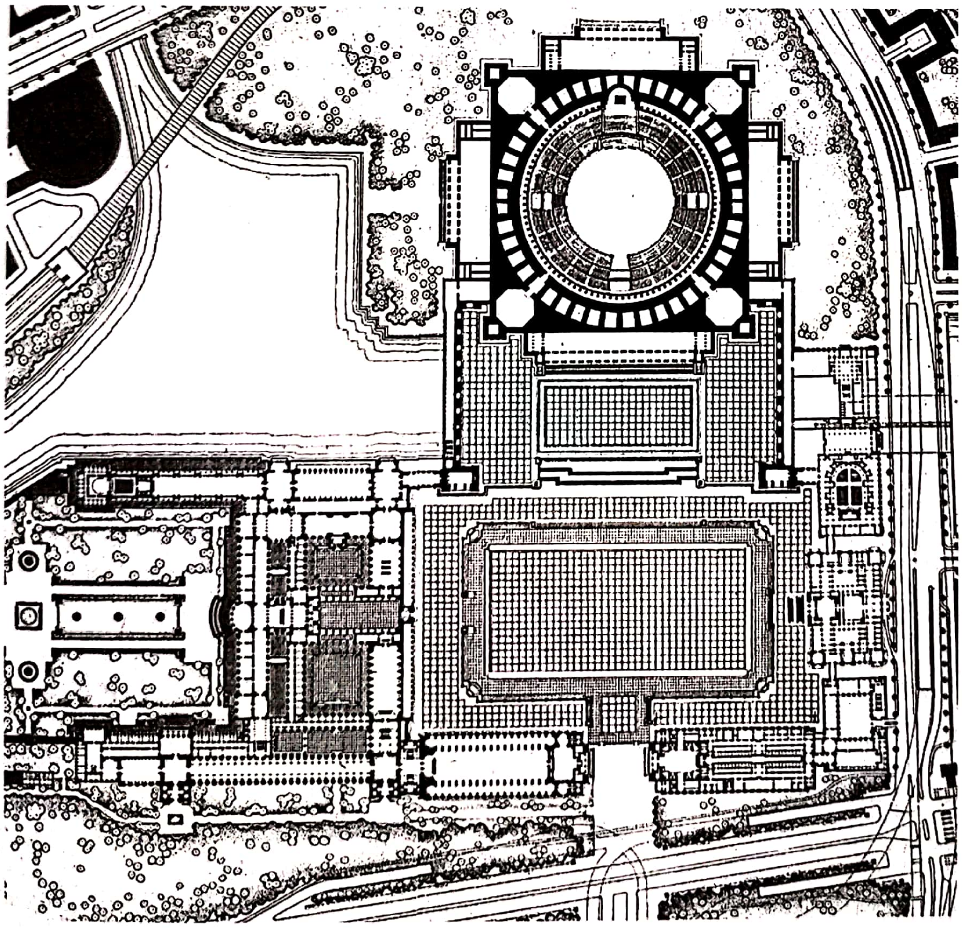


Al Burj Dubai şi *Große Halle* (Marea Sală), comparaţie la aceeaşi scară ⌄





Adolf Hitler, Albert Speer, *Platz der Republik* (Piața Republicii) și *Große Halle* (Marea Sală), Berlin, 1936, machetă <

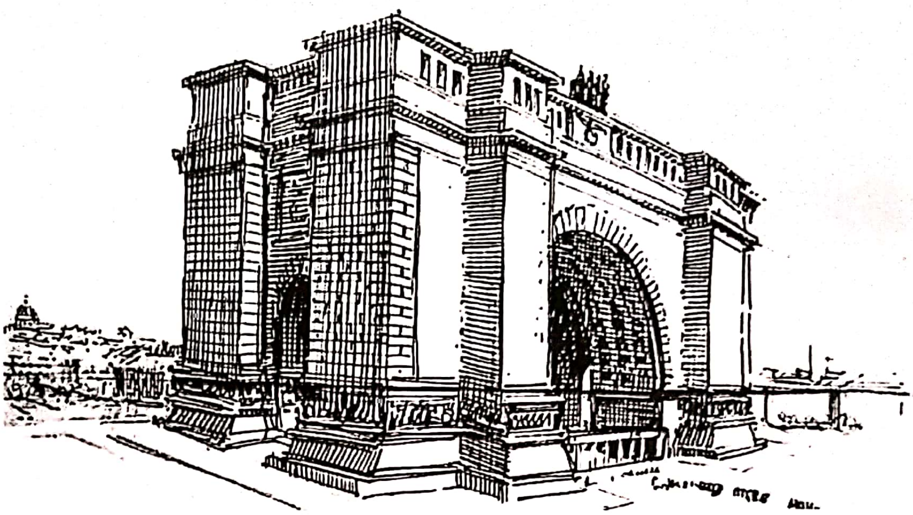


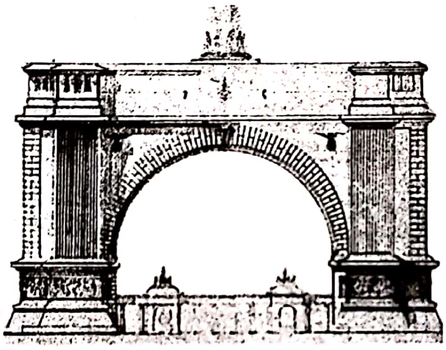
Adolf Hitler, Albert Speer, *Platz der Republik* (Piața Republicii) și *Große Halle* (Marea Sală), Berlin, 1936, plan <

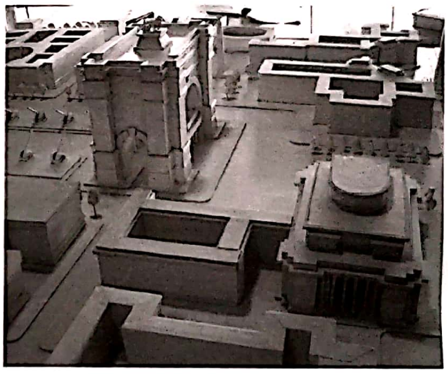
Adolf Hitler, Schițe pentru *Triumphbogen* (Arc de Triumf), Berlin, 1925 > ┘

Adolf Hitler, *Triumphbogen* (Arc de Triumf), Berlin, machetă ┘

Adolf Hitler, Albert Speer, Axa nord-sud cu *Triumphbogen* (Arcul de Triumf) și *Große Halle* (Marea Sală), Berlin, 1939, machetă >

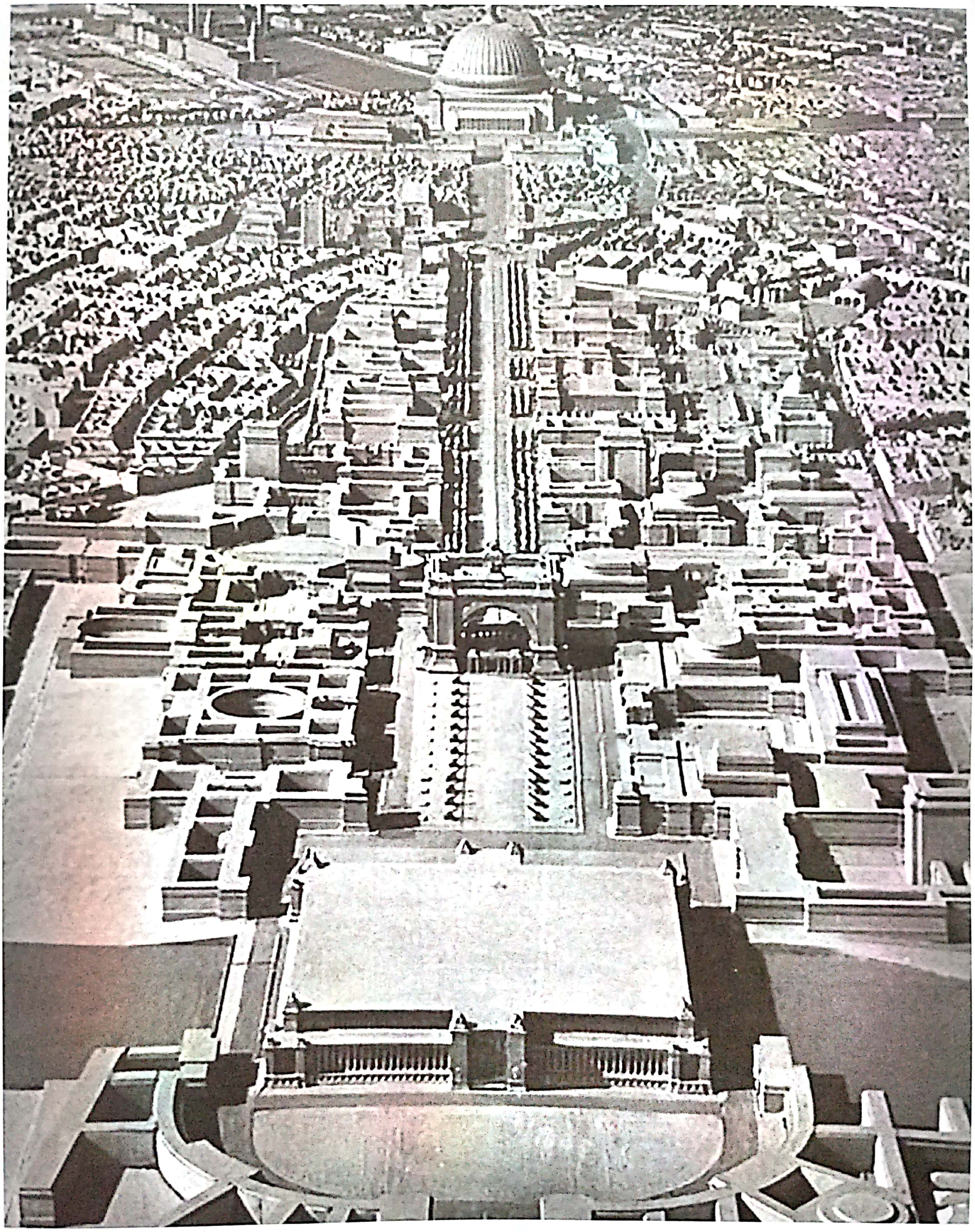




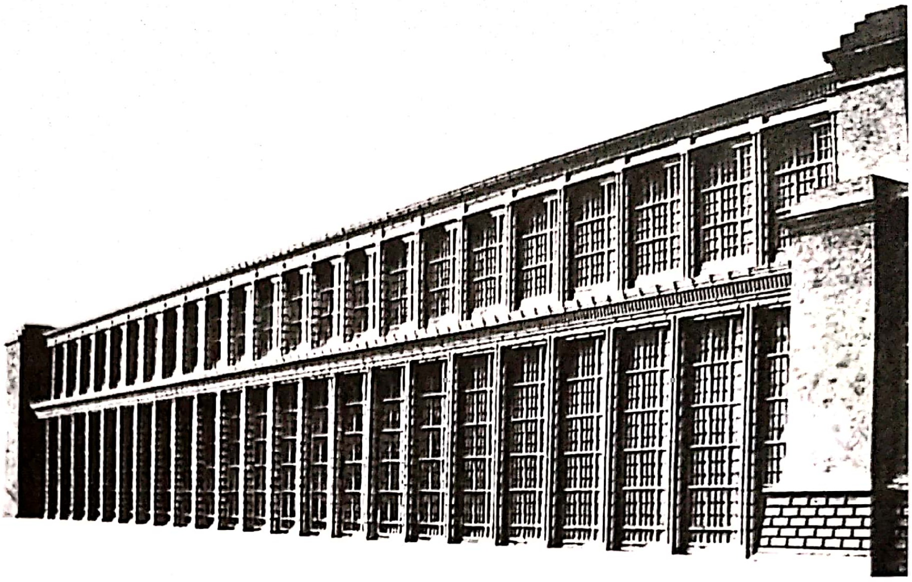


Marele Arc de Triumf, Berlin

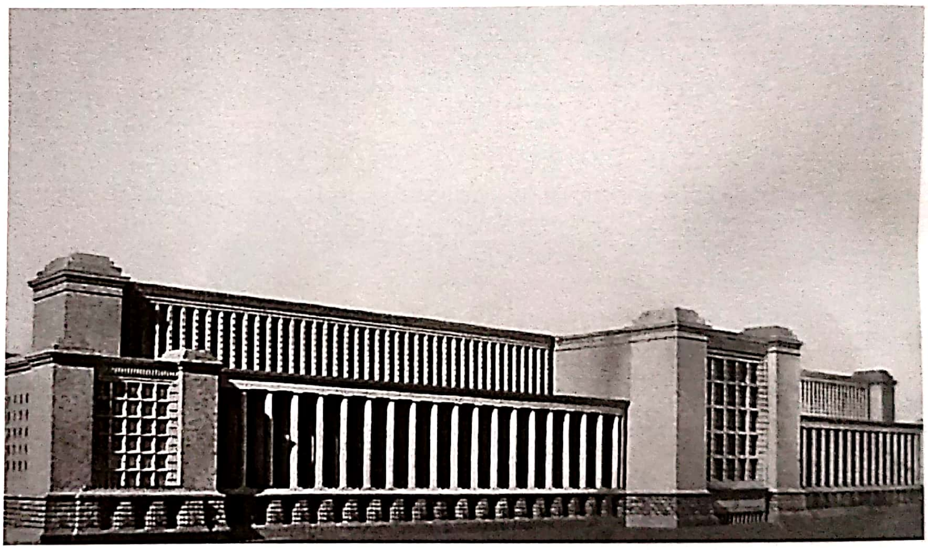
O altă piesă de rezistență a proiectului era un uriaș Arc de Triumf, aflat la oarecare distanță de Gara de Sud. Aici Hitler intenționa să ridice, ca o contrapondere la uriașa sală, un arc de triumf a cărui înălțime o fixase la 120 de metri. ‹Acesta va fi cel puțin un monument demn de morții noștri din războiul mondial. Numele fiecăruia dintre cei 1,8 milioane de soldați căzuți pe câmpul de luptă va fi gravat în granit. Monumentul pe care Republica l-a ridicat la Berlin întru cinstirea eroilor este lipsit de orice demnitate. E un lucru meschin și nedemn de o mare națiune. Mi-a pasat două schițe desenate pe niște bilețele spunându-mi: «Le-am făcut acum zece ani. Le-am păstrat mereu, căci nu m-am îndoit niciodată că, într-o zi, le voi putea construi. Așa că acum să trecem la realizarea lor!». Figurile omenești incluse în aceste schițe dovedeau, explica Hitler, că el prevăzuse încă de pe atunci pentru cupolă un diametru de peste 200 de metri și, pentru Arcul de Triumf, o înălțime de peste 100 de metri. Ceea ce mă uluia era mai puțin gigantismul concepției, cât mai ales uimitoarea obsesie care îl făcuse să proiecteze monumente într-o vreme când n-avea nici măcar un licăr de speranță că va ajunge să le înalțe. Și astăzi parcă mă trece un fior când realizez că, în plină pace și în condițiile în care își clama dispoziția de a se înțelege cu toate popoarele, el începuse să realizeze proiecte care nu puteau să nu învedereze niște aspirații la hegemonia militară.› (40).



Albert Speer, *Südbahnhof* (Gara de Sud), Berlin, 1942, fațadă principală >

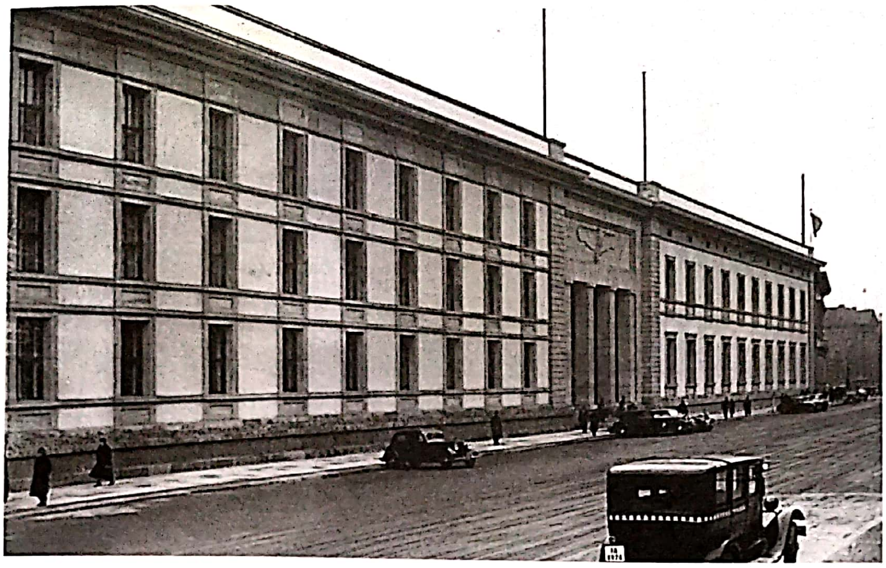


Albert Speer, *Südbahnhof* (Gara de Sud), Berlin, 1942, fațadă laterală >

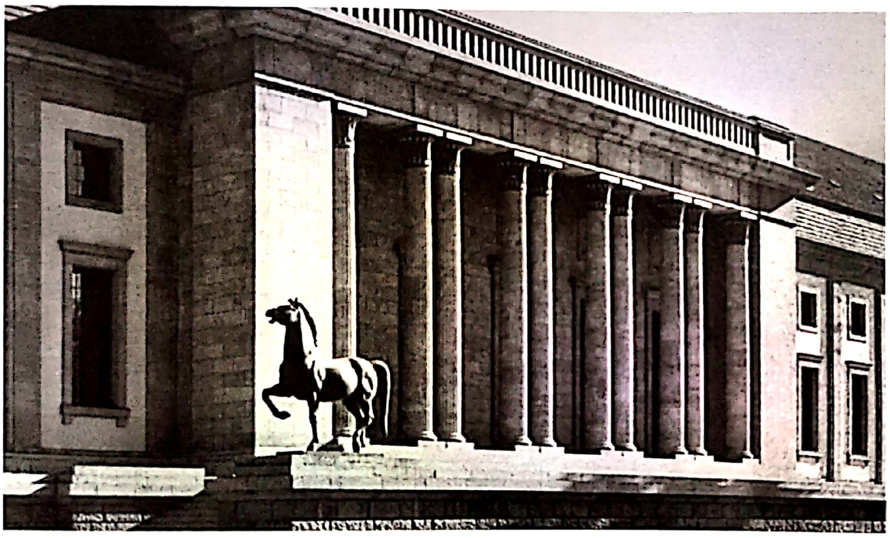


Südbahnhof, Berlin

Südbahnhof (Gara de Sud) era noua gară gigantică proiectată de către Speer și era gândită ca un volum rectangular unic, situat într-o vastă piață de 1.000 x 300 metri, care trebuia să conțină trofeele militare luate de la toți inamicii Germaniei. Scări rulante uneau cele patru niveluri ale gării ce era proiectată a fi mai mare decât *Grand Central Terminal* de la New York. Dacă pentru arhitectura reprezentativă a celui de-al Treilea Reich Hitler se cerea ca materialele să fie eterne, iar formele să fie de un clasicism atemporal, pentru Gara de Sud erau preconizate materiale moderne, precum oțelul și sticla, iar stilul trebuia să fie în concordanță și indisociabil cu funcțiunea, deci modern, dar un modern cu coloane cilindrice și pilaștri epurați, ecou îndepărtat ai clasicității și nu ai clasicismului arhitecturii mussoliniene.



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Fațada principală, Berlin, 1938–1939 ‹



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Fațada dinspre gradină, Berlin, 1938–1939 ‹

Neue Reichskanzlei, Berlin

Opera ultimă a lui Albert Speer, care din prim arhitect al Reichului avea sa devină ministrul armamentului, a fost *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului). Operă de o severă și «spartană» monumentalitate, ea înglobează cu virtuozitate arhitecturală modesta construcție a vechii Cancelarii. Săli unitare stilistic, vaste dar nu ieșite din scară, decorate sobru cu mari mozaicuri policrome și opere de sculptură, se deschid prin portaluri monumentale clasicizante, realizate din marmore prețioase, decorate cu simbolurile puterii partidului și ale statului. Realizată într-un timp record, între 1938–1939, grație excepționalului simț organizatoric al lui Speer, Cancelaria Nouă a fost, imediat după război, considerată supremul simbol al național-socialismului, fiind condamnată public și aruncată în aer de către ruși, pentru a fi ștearsă din memoria posterității.
Din memoriile lui Speer aflăm următoarele despre această operă în care avea să-și găsească sfârșitul în acorduri vizuale wagneriene însuși comanditarul: ‹Pentru ca ascensiunea unuia

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Sala de ședințe a cancelariei Reichului, Berlin, 1938–1939 >

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea principală, Berlin, 1938–1939 ⌄





dintre cei mai mari oameni ai istoriei să se poată derula într-un decor pe măsura personajului, Hitler cerea acum o arhitectură de strălucire imperială. Clădirea Cancelariei Reichului, în care se instalase la 30 ianuarie 1933 era, după cum se exprima el, «numai bună pentru un concern al săpunului», deci total inadecvată pentru «sediul central al Reichului, devenit o forță». La sfârșitul lui ianuarie 1938, m-a convocat oficial și m-a primit în cabinetul lui de lucru; în picioare, în mijlocul încăperii, Hitler mi-a spus solemn: «Am pentru dumneata o lucrare urgentă. În curând trebuie să angajez niște tratative extrem de importante. Pentru aceasta, am nevoie de saloane mari și săli mari, cu care să-i pot da gata în special pe potentații mai mărunți. Ca teren, îți pun la dispoziție întreaga Voßstraße. N-are importanță cât o să coste. Dar trebuie să meargă foarte repede și totuși să iasă ceva solid. De cât timp ai nevoie? Planuri, demolare, toate la un loc? Un an și jumătate sau doi ar fi pentru mine deja prea mult. Poți să fii gata până la 10 ianuarie anul viitor? Vreau ca următoarea recepție a corpului diplomatic să aibă loc în noua Cancelarie!». Aceasta a fost toată discuția.›.
Cum a decurs mai departe ziua respectivă a relatat Hitler, în cuvântarea pe care a ținut-o la terminarea părții principale a lucrării: ‹Inspectorul meu general pentru construcții a cerut câteva ore timp de gândire și a revenit seara ca să-mi spună: «La atâtea ale lui martie demolarea va fi gata, la 1 august partea principală a lucrării va fi terminată și la 9 ianuarie, mein Führer, vă voi anunța încheierea lucrărilor.». Eu însumi sunt din domeniu, din construcții, și știu ce înseamnă asta. Așa ceva nimeni n-a mai făcut. Este o performanță unică.›. Speer afirma că: ‹De fapt, acceptând această muncă, am săvârșit actul cel mai imprudent din viața mea. Dar Hitler a fost mulțumit. Pentru eliberarea terenului, s-a început imediat demolarea caselor de pe Voßstraße. Era necesar, în același timp, să fie stabilite planurile pentru determinarea aspectului exterior al clădirii, precum și pentru compartimentarea interioară. S-a demarat până și construcția adăpostului antiaerian, după niște simple crochiuri. Dar, chiar și mai târziu, când încă nu-mi finalizasem calculele necesare, am dispus începerea lucrărilor la unele părți ale clădirii. Astfel, de exemplu, covoarele imense, lucrate manual, pe care le prevăzusem pentru mai multe săli mari, reclamau foarte lungi termene de livrare. Le-am stabilit culoarea și formatul înainte de a ști cum vor arăta încăperile cărora le erau destinate. Sălile au fost într-o oarecare măsură dimensionate după aceste covoare. Am refuzat să-mi fixez un plan complicat; asta n-ar fi făcut decât să demonstreze că proiectul este irealizabil. În multe privințe, această improvizație mă duce cu gândul la metodele pe care aveam să le folosesc patru ani mai târziu în conducerea



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Sala de ședințe a consiliului de miniștrii, Berlin, 1938–1939 <

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Corp de legătură între noua și vechea cancelarie, Berlin, 1938–1939 ⌄

economiei de război a Germaniei. Terenul alungit îți sugera să prevezi o înșiruire de încăperi de-a lungul unei axe. I-am prezentat lui Hitler proiectul: venind dinspre Wilhelmplatz, treceai prin niște porți mari, pentru a ajunge într-o curte de onoare. Printr-un peron, pătrundeai într-o primă cameră de recepție și, intrând pe o ușă cu canaturi de aproape 5 metri înălțime, dădeai într-un salon pavat cu mozaic. La capătul lui, urcai câteva trepte, traversai o încăpere rotundă cu cupolă și ajungeai în fața unei galerii de 145 de metri lungime. Aceasta l-a impresionat mult pe Hitler, pentru că era de două ori mai lungă decât sala oglinzilor de la Versailles. Câteva nișe foarte adânci permiteau să pătrundă o lumină indirectă, care producea acel efect agreabil ce mă frapase în sala cea mare a castelului de la Fontainebleau. Obțineam astfel, pe o lungime de 220 de metri, o succesiune de încăperi, într-o constantă schimbare de materiale și combinații de culori, la capătul căreia ajungeai în sala de recepții a lui Hitler. Fără îndoială, o orgie de arhitectură de paradă și, cu siguranță, o artă făcută să-ți ia ochii. Si totuși, barocul cunoscuse așa ceva; toate epocile cunoscuseră așa ceva. Hitler era impresionat. «O să vedeți, după ce vor fi parcurs tot drumul acesta de la intrare până în sala de recepții, vizitatorii își vor face o idee despre puterea și grandoarea Reichului german!», exulta el. În lunile următoare, când mă căutai, eram în drum spre Hitler să-i arăt proiectul. Dar, deși lucrarea îl interesa direct, el n-a intervenit decât foarte rar, lăsându-mă să fac ce vreau. Faptul că Hitler era așa de grăbit să vadă noua Cancelarie cât mai curând ridicată își avea rațiunea în profunda neliniște pe care i-o dădea starea sănătății sale. Îl obseda gândul că nu mai are mult de trăit.›.

După această prezentare a principalelor realizări ale arhitecturii naziste, trebuie amintită, aproape conclusiv, una dintre aspirațiile pe care principalii «arhitecți» ai celui de-al Treilea Reich, Hitler și Speer le-au exprimat cu claritate: aceea că o clădire trebuie astfel proiectată și executată încât în cazul în care, în cele din urmă, respectând ciclicitatea lui Spengler, va «muri», să lase în urmă ruine frumoase, care vor dura peste timp, fără vreo formă de întreținere. Această teorie a valorii ruinelor (*Die Ruinenwerttheorie*), specifică romantismului, este legată de numele lui Albert Speer și a fost susținută de către Adolf Hitler, care visa ca milenarul și mărețul Reich să lase ruine similare, prin trăinicie și frumusețe, cu cele antice grecești și romane, simboluri perene de cultură și civilizație. Părerile lui Speer erau similare cu cele ale lui Gottfried Semper și preconizau materialele eterne, precum piatra și nu perisabilele beton, fier și sticlă.

Hitler îi plăcea să spună că menirea arhitecturii naziste este de a transmite posterității spiritul de grandoare al celui de-al Treilea Reich, afirmând că «o națiune trăiește cât monumentele



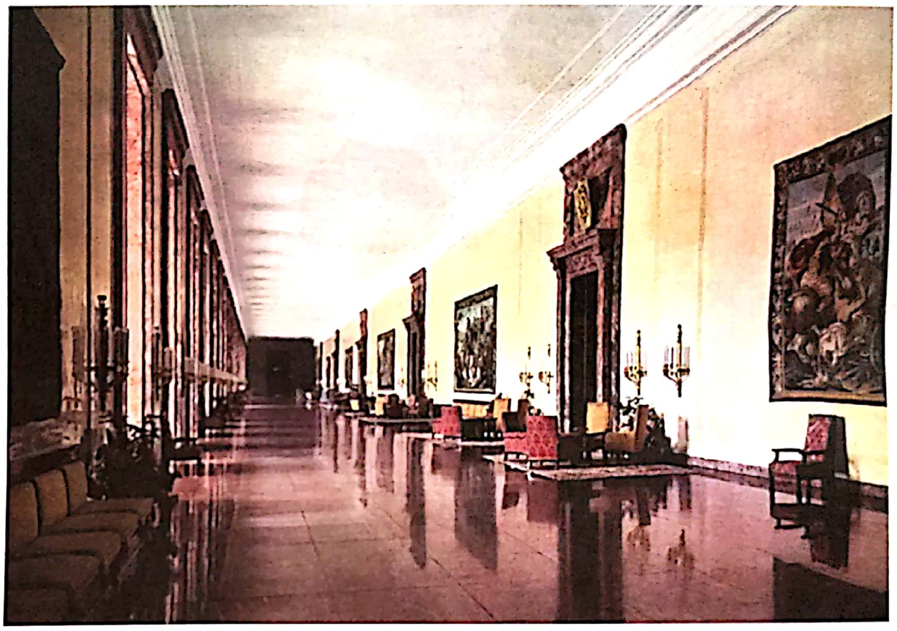
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Biroul de lucru al lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939, detaliu panou decorativ lucrat în marmoră >



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), *Lange Halle* (Marele coridor), Berlin, 1938–1939 >

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), *Marmorgalerie* (Sala de marmoră) cu intrarea către biroul lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939 ⌟

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), *Marmorgalerie* (Sala de marmoră), Berlin, 1938–1939, detaliu panou decorativ din marmoră ⌄

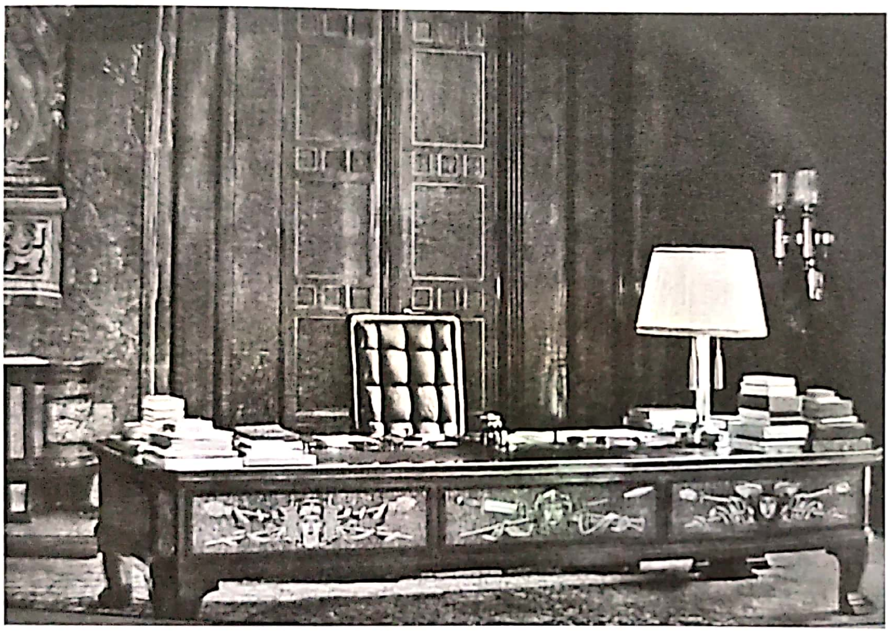








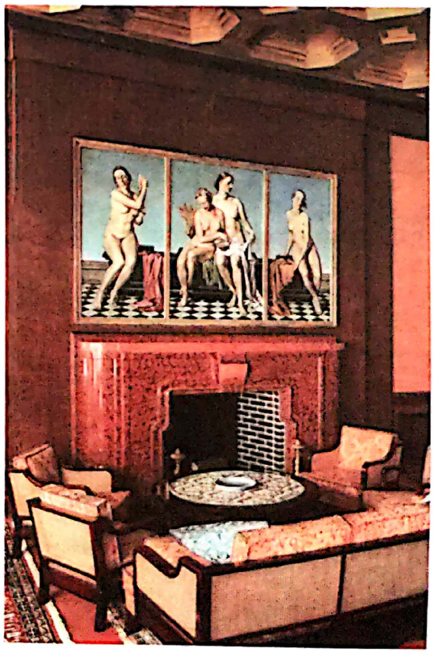
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Biroul de lucru al lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939 detaliu panou decorativ lucrat în marmoră <



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Biroul lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939 < L

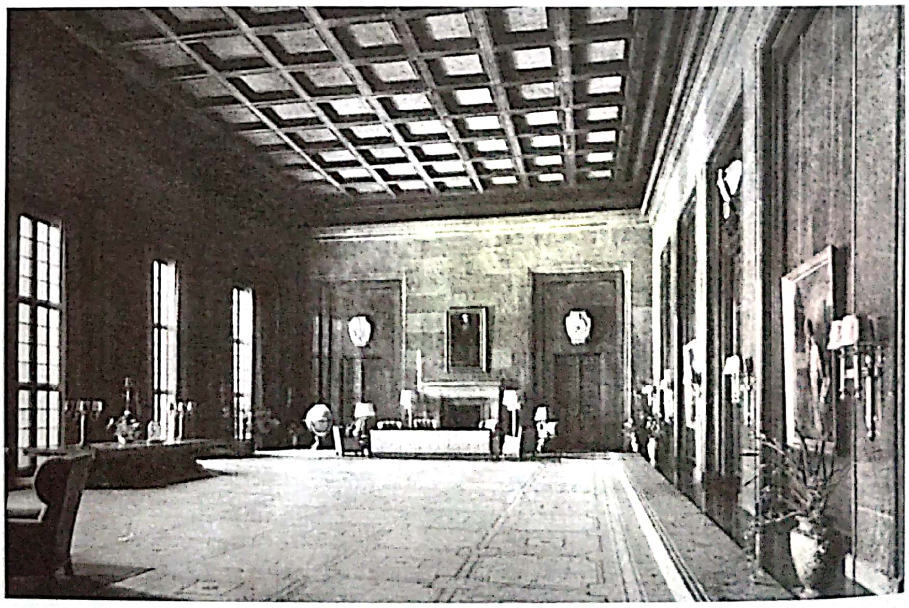
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului) Interior cu pictura *Cele patru elemente – focul, apa, pământul și aerul* de Adolf Ziegler, Berlin, 1938–1939 v

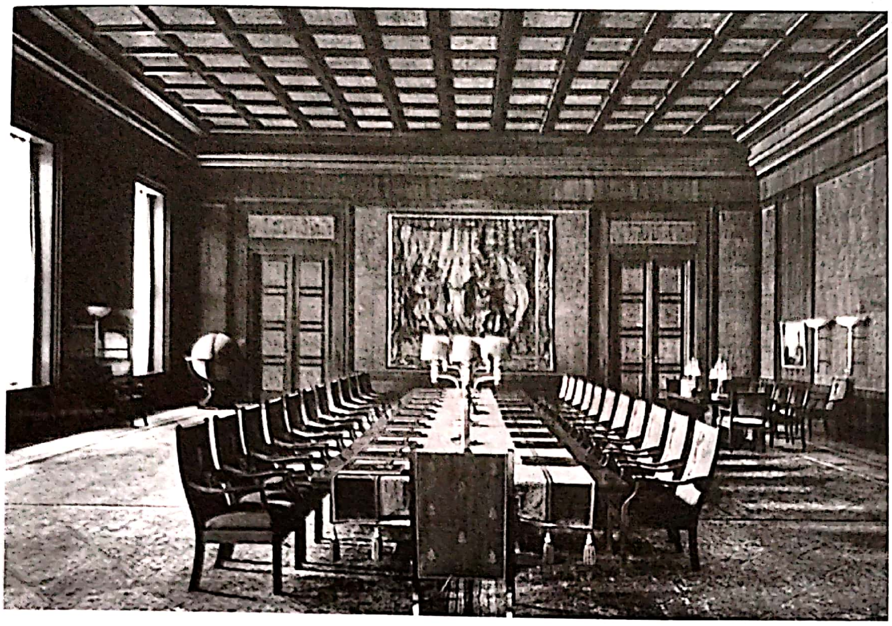






Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Biroul lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939 ^ >





Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Sala de ședințe a Cancelariei Reichului, Berlin, 1938–1939 <

sale» și că «tot ce a rămas pentru a reaminti oamenilor de epocile mari ale istoriei a fost arhitectura monumentală... Arhitectura noastră trebuie să vorbească, de asemenea, conștiinței generațiilor viitoare de germani». Cu aceste argumente Hitler a subliniat, de asemenea, valoarea construcțiilor durabile. Despre aceasta Speer spunea că «lui Hitler îi plăcea să declare că el construiește pentru a lăsa ca moștenire posterității spiritul epocii lui. În cele din urmă, spunea el, numai marile monumente amintesc de marile epoci ale istoriei. Căci oare ce altceva a mai rămas de pe urma împăraților romani, cândva stăpânitori ai lumii? Cine le-ar mai pomeni azi numele dacă n-ar exista edificiile ridicate din ordinul lor? Apar totdeauna, susținea el, perioade de declin în istoria unui popor; dar monumentele pe care le-a construit continuă să vorbească despre puterea lui de odinioară. Firește, acestea singure nu sunt suficiente pentru a crea bazele unei renașteri a conștiinței naționale. Dar când, după o lungă perioadă de declin, se reaprinde sentimentul măreției naționale, monumentele lăsate de strămoși devin purtătoare ale celui mai tulburător mesaj. Astfel, construcțiile Imperiului Roman îi permit lui Mussolini să facă apel la spiritul eroic al Romei, atunci când vrea să insufle poporului italian ideea unui imperiu al timpurilor moderne. Tot așa, edificiile noastre vor avea răsunet și-n conștiința unei Germanii a secolelor viitoare.».

Nimic mai edificator pentru *Die Ruinenwerttheorie* (*Teoria valorii ruinelor*), sunt paginile lui Speer din *Errinerungen* (Amintiri): ‹S-a trecut imediat la amenajarea esplanadei Zeppelin, deoarece, până la următorul Congres al Partidului, trebuia să fie terminată cel puțin tribuna. Pentru a putea începe lucrarea, mai întâi a fost dezafectat depoul de tramvaie. După dinamitarea acestuia, am trecut într-o zi prin fața vălmășagului de structuri din beton armat distruse. Inserțiile de fier atârnau în toate părțile și începuseră să ruginească. Era ușor de imaginat ce avea să urmeze. Această priveliște dezolantă mi-a sugerat o idee pe care, mai târziu, i-am prezentat-o lui Hitler sub denumirea cam pretențioasă: *Teoria valorii ruinelor unui edificiu*. Clădirile construite în spirit modern erau, fără îndoială, mai puțin apte să arunce spre generațiile viitoare acea «punte a tradiției» pe care o cerea Hitler. Era de neconceput ca niște grămezi de fier ruginit să inspire același avânt eroic precum monumentele trecutului pe care le admira Hitler. «Teoria» mea încerca să ofere o ieșire tocmai din această dilemă. Folosind anumite materiale și respectând anumite reguli de fizică statică, s-ar putea construi edificii care, după ce vor fi trecut sute sau (după cum socoteam noi) chiar mii de ani peste ele, ar semăna, mai mult sau mai puțin, cu modelele romane.

‹Hermann Göring a spus la numirea sa ca Ministru de Justiție al Prusiei că «Misiunea noastră nu este de a face dreptate, ci de a distruge și extermina».
Este posibil ca o sabie ce a ucis mișelește să fie considerată frumoasă?
Este posibil ca un criminal de război să fie un mare artist?
Un scop politic corupt corupe obligatoriu și artele frumoase?
Este posibil ca frumusețea să în serviciul asasinilor, sau calitatea artistică transcende abuzurile lor politice?
Dacă arhitectura servește deseori la legitimizarea unei puteri tiranice, înseamnă oare aceasta că puterile arhitecturii au o natură morală dubioasă?
Mai particular: putem găsi frumusețe într-o arhitectură care, clar și intenționat, a servit la legitimizarea unui sistem politic pe care îl desconsiderăm?
Cum ne permitem să apreciem fotografiile operei lui Speer?
Atât de multe întrebări, cu la fel de multe răspunsuri. În chip ironic, perseverența cu care clădirile și simbolurile naziste au fost distruse după război reprezintă un întârziat tribut adus atât puterii lor magice, cât și celor mai profunde dintre ambițiile lor ideologice. Cei care au distrus clădirile reprezentative ale nazismului au confundat pretențiile propagandistice cu realitatea arhitecturală, amestecând intenția politică cu efectul emoțional.› (Leon Krier, *Albert Speer, Architect*, AAM Editions, Bruxelles 1985)

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1938–1939, fațada dinspre curtea interioară >



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1938–1939, imagine de epocă dinspre curtea interioară după bombardament în 1945 >

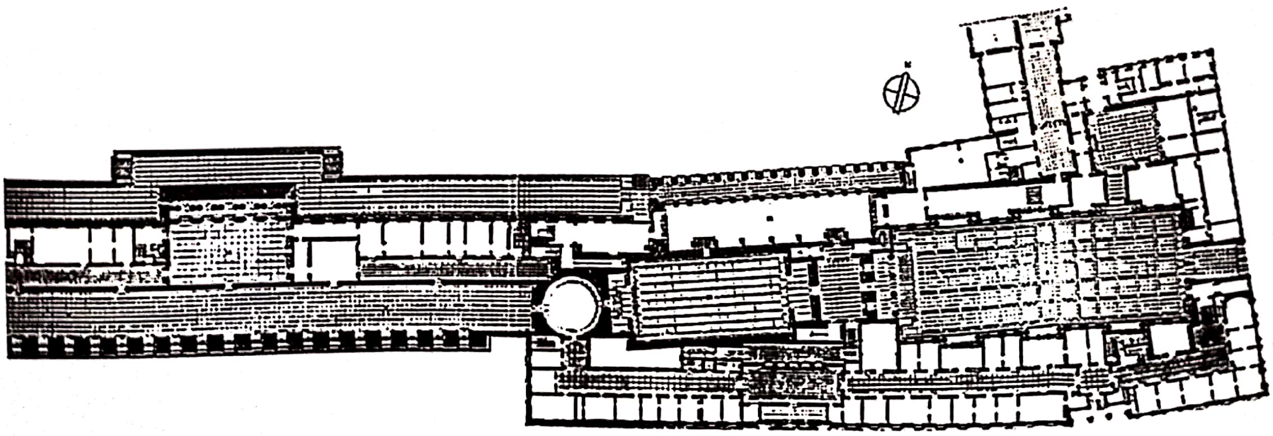


Pentru a da gândurilor mele o formă concretă și vizibilă, am comandat o planșă în stil romantic reprezentând tribuna de pe esplanada Zeppelin după secole de abandon: năpădită de iederă, cu stâlpii prăbușiți, cu zidăria spartă ici și colo, dar încă ușor de recunoscut în contururile ei generale. Schița aceasta a fost considerată o «blasfemie» în anturajul lui Hitler. Simplul fapt de a fi imaginat o perioadă de declin pentru acest Reich care trebuia să dureze o mie de ani i-a scandalizat pe mulți. Hitler totuși a văzut în anticipația mea o chestiune de logică și de bun-simț, drept pentru care a stabilit ca, de acum încolo, edificiile cele mai importante ale Reichului său să fie construite respectând această «lege a ruinelor».› (41).

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea principală, Berlin, 1938–1939 <

Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1938–1939, plan ⌄





chwerbelastungskoerper (Corpul de lest
reu), Dudenstraße, Berlin, 1941–1942, imagine
ontemporană >

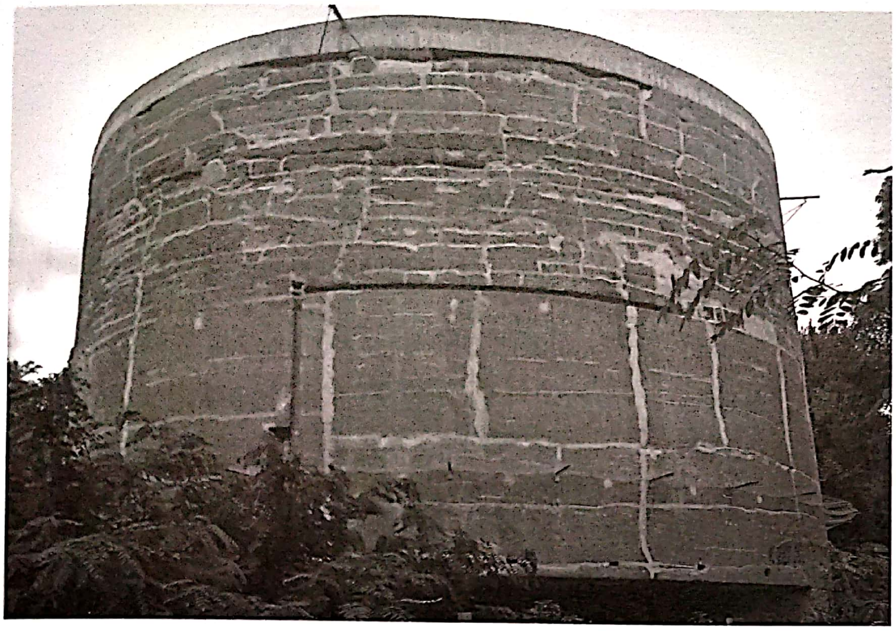


Schwerbelastungskörper, Berlin

Solul mlăștinos și puțin rezistent al Berlinului a făcut ca problemele de fundare ale unei construcții cu o greutate colosală precum cea a *Volkshalle* să necesite studii speciale și chiar să se testeze rezistența terenului prin realizarea unui *Schwerbelastungskörper*, un corp greu cilindric din beton, cu greutatea de 12.650 de tone, construit între 1941–1942 pe Dudenstraße, având înălțimea de 18 metri și diametrul de 21 metri. Până în 1945, uriașul cilindru s-a scufundat în sol 18 centimetri și din cauza dimensiunilor nu a putut fi dinamitat după război, rămânând singurul martor, azi clasificat monument istoric, al proiectului pentru *Volkshalle*. Deși *Volkshalle* nu a fost niciodată construită, s-a susținut că ar fi fost posibil să apară probleme majore în exploatare, generate de condensul provenit din respirația a 180.000 de persoane și mai ales de acustică, care ar fi pus mari probleme de control a amplificării sunetului.

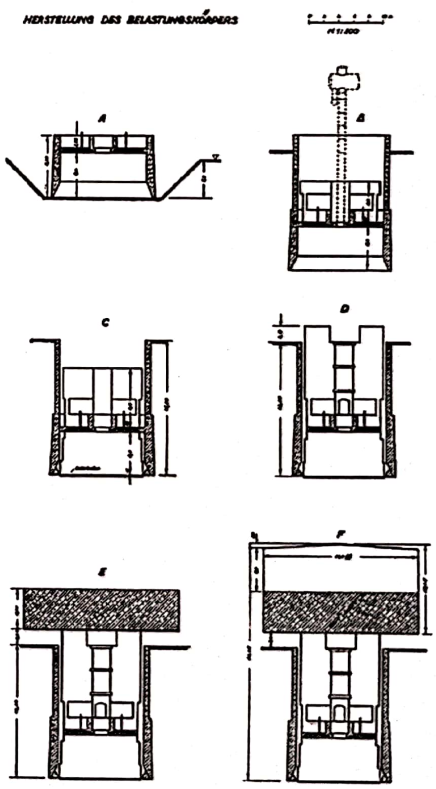
Ca de obicei, cea mai avizată părere, dar nu obligatoriu cea mai veridică, este cea a autorului, Albert Speer, care prezintă acest proiect «megaloman» în următoarele cuvinte: ‹La nord, în apropierea Reichstagului, se avea în vedere construirea unei uriașe săli de întruniri, cu acoperișul în formă de cupolă, în care basilica Sfântul Petru din Roma ar fi încăput de mai multe ori. Cupola urma să aibă un diametru de 250 de metri și să acopere o suprafață de 38.000 de metri pătrați, astfel că ar fi avut loc înăuntru 150.000 de persoane. Încă de la aceste prime discuții, când de-abia începeam să reflectăm asupra problemelor puse de arhitectura urbană, Hitler a crezut de datoria lui să-mi explice că la stabilirea dimensiunilor sălilor destinate întrunirilor trebuie să ne inspirăm din concepțiile Evului Mediu. Astfel, spunea el, catedrala din Ulm are o suprafață de 2.500 de metri pătrați; dar, în secolul al XIV-lea, când a fost începută, Ulmul nu avea, cu copii și bătrâni la un loc, decât 15.000 de locuitori. Și conchidea: «De aceea, ei nu puteau niciodată să umple catedrala; ținând cont de proporții, pentru un oraș ca Berlinul, cu milioanele lui de locuitori, o sală de 150.000 de persoane se cheamă că este mică.».› (38)

Schema adoptată se articula pe două axe majore, nord-sud și est-vest; pentru realizarea ei, ca zonă ce urma a conține noul centru monumental, era preconizată o drastică operațiune de demolare și o înlocuire totală a preexistentului, pentru «implementarea» unei noi memorii arhitecturale. Hitler însuși era fascinat de vastele spații vide, iar definirea Marelui Bulevard al Berlinului, a fost principala sa preocupare de «urbanist». «Golul» urban, proiectat de Speer, răspundea doleanțelor Führerului, prin relația de reciprocă condiționare și punere în valoare a spațiului arhitectural și a obiectului de arhitectură, permițând în același timp și desfășurarea de mari adunări de mase, act esențial al celebrării puterii. Perspectiva spre *Sudbahnhof* a axei nord-sud era dominată de imensa cupolă a celei mai mari săli de reuniuni din lume (*Große Halle*), de un colosal dar greoi arc de triumf și de volumele edificiilor reprezentative.

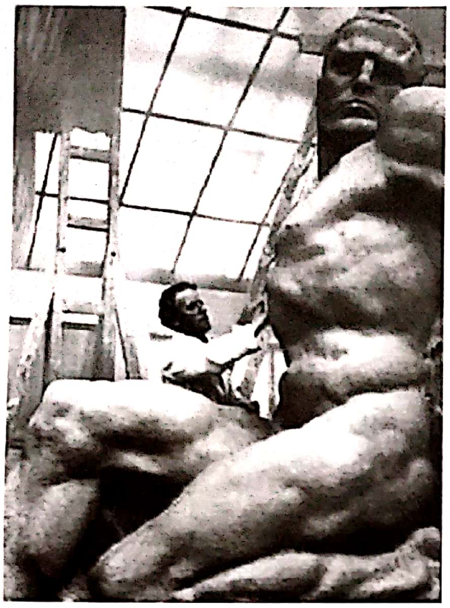


Schwerbelastungskoerper (Corpul de lest greu), Dudenstraße, Berlin, 1941–1942, imagine contemporană <

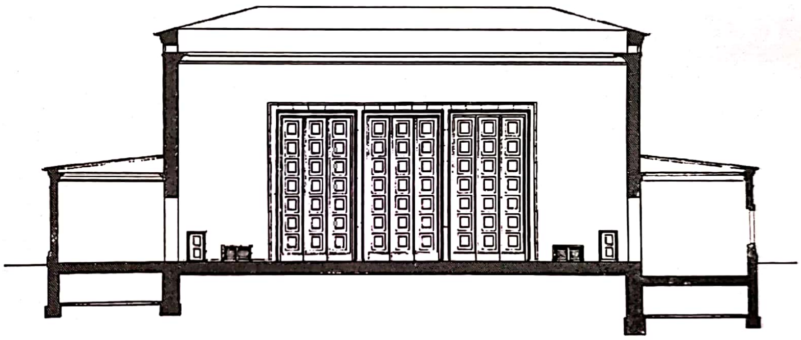
Schwerbelastungskoerper (Corpul de lest greu), Dudenstraße, Berlin, 1941–1942, detalii ⌄



Monumentele, spune Tafuri, trebuie «percepute unitar, având funcțiunea de a anula timpii percepției; la fel ca în *Königlicherplatz* din München, proiectat de Troost, nu există o dialectică între golul și plinul urban, deci între spațiu și monument. Timpul este exclus de la asemenea îndatoriri. Antimetropola nazistă apare ca o depășire a istoriei, ca o anulare a acesteia și a oricărei dialectici. Orașul ca organism istoric este negat; arhitectura creează momente indiferente, pe care o abstractă și superioară idee de ordine își pune valoarea. Lucrările pentru Marele Bulevard au început în 1939 și nu au fost terminate niciodată.».
Speer spune că această nouă arteră a Berlinului reprezenta o «Imagine a unui Champs-Élysées berlinez de două ori și jumătate mai lung decât originalul parizian care îl obseda într-atât încât pierduse complet din vedere structura orașului de patru milioane de locuitori. Pentru un urbanist, un asemenea bulevard nu putea avea sens și funcționalitate decât ca nucleu al unei modernizări urbane. Pentru Hitler, dimpotrivă, nu era decât o lucrare de mare pompă, având-și scopul în ea însăși. Totodată, nici problema feroviară a Berlinului nu-și găsea rezolvare. Pintenul uriaș pe care căile ferate îl înfigeau în configurația orașului, împărțindu-l în două, ar fi fost deplasat cu câțiva kilometri spre sud. În felul acesta puteam să prelungim noul bulevard către sud, pe traseul vechilor căi ferate, și eliberam în centrul orașului, la distanță de numai cinci kilometri, o imensă suprafață pentru un nou cartier rezidențial de 400.000 de locuitori. De asemenea, prin eliminarea gării Lehrter se putea continua spre nord acest ax rutier, care ar fi făcut posibilă apariția de noi cartiere rezidențiale. Numai că nici Hitler și nici eu nu voiam să renunțăm la *Große Halle* care, precedată de o imensă piață, fără trafic, trebuia să închidă bulevardul monumental. Interesele practice ale traficului au fost sacrificate de dragul protocolului; din cauza ocolului astfel rezultat, fluxul circulației de la nord la sud era profund afectat.» (39).
Sala Congreselor, numită și *Große Halle* sau *Kuppelberg*, concepută ca edificiu pentru adunări, capabil să adăpostească 180.000 de persoane, Arcul de Triumf mai înalt decât cel al lui Napoleon din *Place de l'Étoile* din Paris ar fi trebuit să fie terminate spre 1950.
Construcțiile realizate sunt mai modeste și furnizează o palidă imagine a ceea ce ar fi trebuit să devină noul Berlin. Pe axa est-vest au fost realizate unele edificii reprezentative: arhitecții Mebes și Emmerich au construit sediul I. G. Farben, Elkart și Schlempp au realizat *Haus des deutschen Gemeindetages* pe restructurata *Rundenplatz*, H. Roettcher și Th. Dierksmeier au proiectat impunătorul sediu al Comandamentului Suprem, Sagebiel a făcut *Reichsluftfahrtministerium*, și marele aeroport de la Tempelhof, iar «veteranul» Peter Behrens este autorul *Verwaltungsgebäude der A.E.G.*







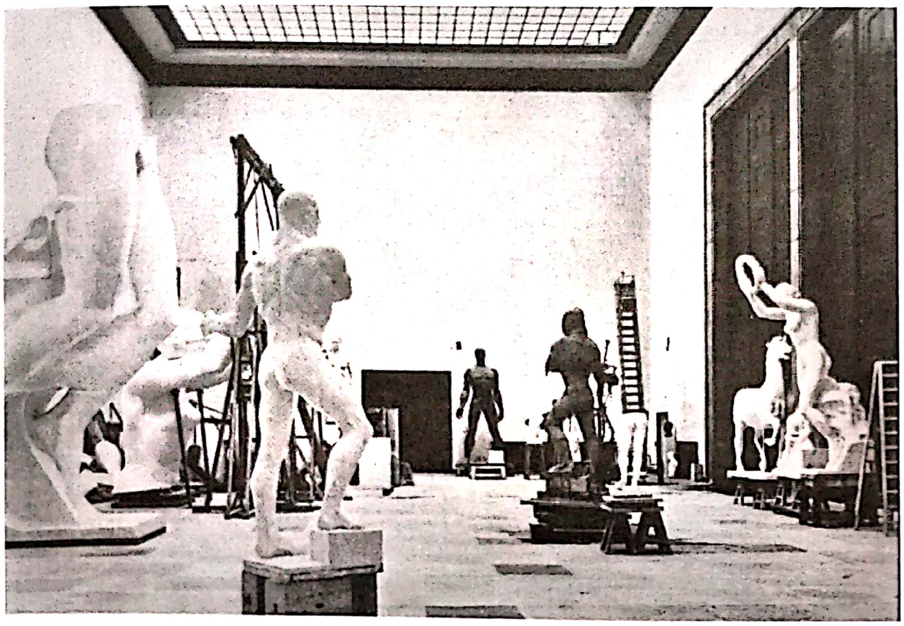
Josef Thorak în atelierul său din Baldham lucrând la sculptura *Denkmal der Arbeit* (Monument dedicat Muncii la autostrada Bavaria-Salzburg), Walserberg ^

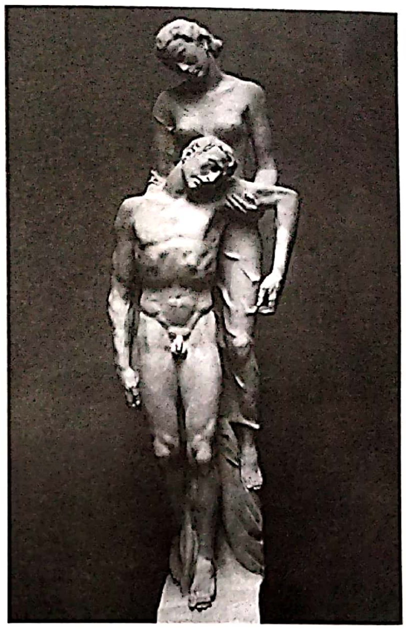
Albert Speer, Atelierul lui Josef Thorak, Baldham, 1938–1941 ¬

Albert Speer, Atelierul lui Josef Thorak, Baldham, 1938–1941, secțiune >

Atelierul de sculptură al lui Josef Thorak, Baldham

După succesul repurtat la Paris, Speer i-a proiectat și realizat lui Josef Thorak, considerat alături de Arno Breker cel mai reprezentativ sculptor al celui de-al Treilea Reich, un mare atelier la Baldham, într-o pădure de pini situată de-a lungul autostrăzii München-Salzburg. Executată între 1938–1941, această lucrare relativ modestă, cu o suprafață de 700 m², dar cu o funcțiune bine definită, este considerată a fi una dintre cele mai clare expresii ale gândirii arhitecturale a lui Speer. Deplina unitate dintre planuri, elevații și secțiuni, proporțiile clasice ale volumului principal al atelierului, relația acestuia cu volumele adiacente destinate locuinței, unui birou, unei galerii pentru machete și camerelor pentru modele sunt elementele care fac din «cel mai mare atelier de sculptură din lume» o operă sobră, remarcabilă, de mare funcționalitate. Construcția este finisată cu travertin de Salzburg, cornișele și ferestrele sunt din lemn.

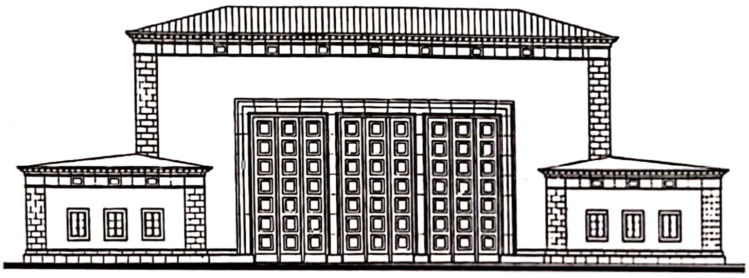




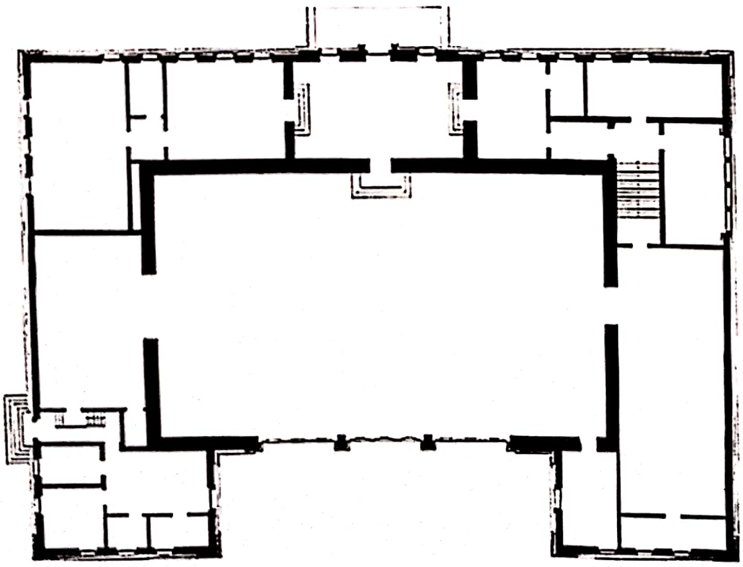
Albert Speer, Atelierul lui Josef Thorak, Baldham, 1938 ⌐

Josef Thorak, *Letzter Flug* (Ultimul zbor) ^

Albert Speer, Atelierul lui Josef Thorak, Baldham, 1938–1941, fațada principală <



Albert Speer, Atelierul lui Josef Thorak, Baldham, 1938–1941, plan <





DIE KUNST IM DEUTSCHEN REICH

6. JAHRGANG / FOLGE 4 AUSGABE A APRIL 1942

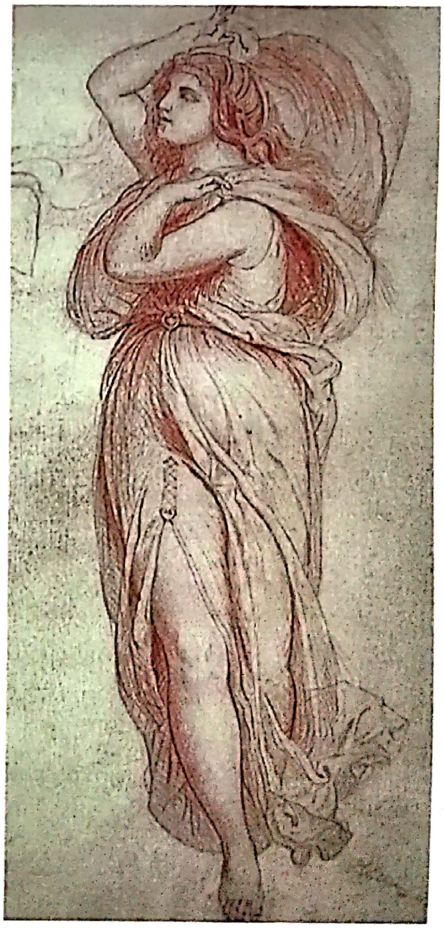
Die Kunst in Deutschen Reich (Arta în Reichul german), 1942, coperta revistei <

ARTELE VIZUALE ÎN CEL DE-AL TREILEA REICH

«Totalitarismul este conceptul care dă un singur nume la trei mișcări diferite: perioada leninistă și stalinistă a bolșevismului, fascismul mussolinian și național-socialismul hitlerist. Expresia cea mai profundă și cea mai frapantă a intimei afinități a acestor trei mișcări, care toate sunt legate de libertatea umană, constă în producerea unor concepții estetice identice și a aceleiași arte oficiale» (42).

Privitor la artele în lumea totalitară, Igor Golomstock spunea că «arta are drept funcțiune transformarea secii materii prime care este ideologia într-un combustibil de imagini și de mituri destinate consumului general. Natura exactă a acestei materii prime – fie ea cultul Führerului sau a Conducătorului, dogma rasei sau cea a clasei, legile naturii sau cele ale istoriei – nu are mai multă importanță ca utilizarea sfeclei în locul grâului pentru distilarea alcoolului: materia primă dă o savoare specifică unui produs finit care este, în esența sa, identic. Și nu numai produsul finit este identic: metodele de preparare (estetica totalitară) și tehnologia de producție (organizarea totalitară) apar ca asemănătoare. Imediat după apariția sa, Statul totalitar începe a-și construi o nouă cultură în funcție de propria sa imagine, adică în conformitate [...] cu programul său rigid pus în slujba unui scop universal, nefolosind niciun element care să nu fie strict funcțional. Orice ar sta în calea funcționării sale este eliminat fără milă. Fundamentele artei totalitare sunt puse în același timp și loc cu cele ale partidului unic: Statul declară că arta (și cultura în general) este o armă ideologică și un instrument de luptă în serviciul puterii. Statul deține monopolul tuturor manifestărilor întregii vieți artistice a țării. Statul construiește un aparat exhaustiv pentru a putea conduce și dirija arta. Din multitudinea de mișcări existente, Statul nu alege decât una, cea mai conservatoare, aceea care corespunde cel mai bine nevoilor sale, și o declară oficială și obligatorie. Statul, în fine, declară un război total celorlalte stiluri și mișcări neoficiale, decretând că ele sunt reacționare și ostile clasei, rasei, poporului, Partidului sau Statului, umanității, progresului social sau artistic etc. Prin acest proces se construiește această mega-mașină; concentrația sau difuzarea ei în spațiu și timp, care determină etapele și formațiunea artei totalitare, puritatea și gradele ei de cristalizare. Dar odată ce mega-mașina pornește, cât de diverse fie ele tradițiile culturale și istorice ale țărilor în discuție, apare un stil care poate fi categoric definit ca stilul internațional al culturii totalitare: realismul total.» (43).
Pentru Hitler, care se considera un artist autentic, în ciuda eșecurilor sale timpurii de la Academia de *Belle Arte* de la Viena, tendințele moderniste din arta germană erau lipsite de sens și dăunătoare poporului: ‹Cubismul, dadaismul, impresionismul, expresionismul sunt complet lipsite de valoare pentru poporul german [...] Până la venirea la putere a național-socialismului în Germania a existat o așa-zisă artă modernă. Dar cuvântul «modern», înseamnă că această artă era aproape alta, în fiecare an. Germania național-socialistă dorește o altă artă germană, cu valori creative veșnice, precum națiunea.› (44). Avea o părere proprie asupra esteticii și cataloga ferm care tip de artă este valid și care nu, bazându-se pe «bunul simț comun» ce îi permitea să afirme populist că «artistul care pictează iarba albastră este un mincinos».
Deja din 1924, în *Mein Kampf*, el a atras atenția asupra pericolului «bolșevizării artei», acuzând pe ruși pentru excesele cubismului și ale dadaismului. «Această artă», a spus el, «este produsul maladiv al unor oameni nebuni». El considera că efectele tragice puteau fi văzute în perioada scurtă a Republicii Sovietice bavareze, atunci când afișele politice erau prezentate într-o abordare modernistă. «Păcat de oamenii care nu mai sunt capabili de a controla această boală.» Era convins că starea morală și culturală a unei națiuni sunt determinate de «substanța rasială», iar artele: sculptura, pictura, arhitectura, literatura, muzica și filmul ar trebui să fie elementul formativ estetic al poporului german, unitar și indivizibil grație sângelui arian. În acest sens – Alfred Rosenberg, ideologul și conducătorul lui *Völkisher Beobachter*, oficiosului partidului – considera că arta poate fi «înțeleasă numai de creaturi de același sânge».
În 1930, Hitler a sprijinit *Liga de luptă pentru cultura germană*, a lui Alfred Rosenberg, care milita activ contra «artei degenerate». După ce a ajuns la putere, Hitler și-a menținut opoziția deschisă față de orice formă de artă modernă. În privința picturii, dar mai ales a sculpturii, gustul propriu al lui Hitler era orientat spre realism, romantism și eroic. Pentru el, arta adevărată

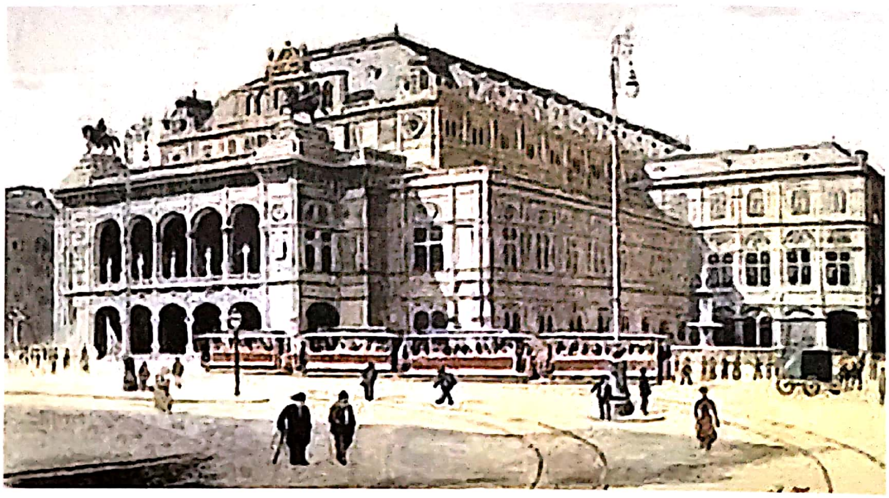
Adolf Hitler, studiu ⌄

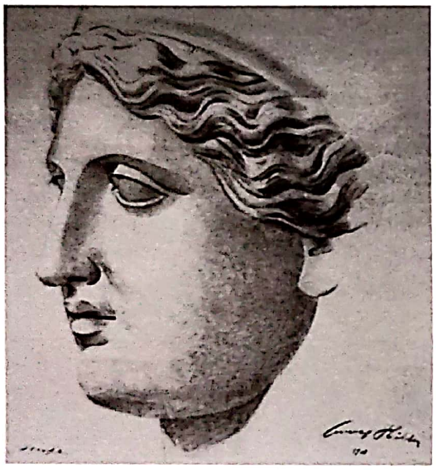


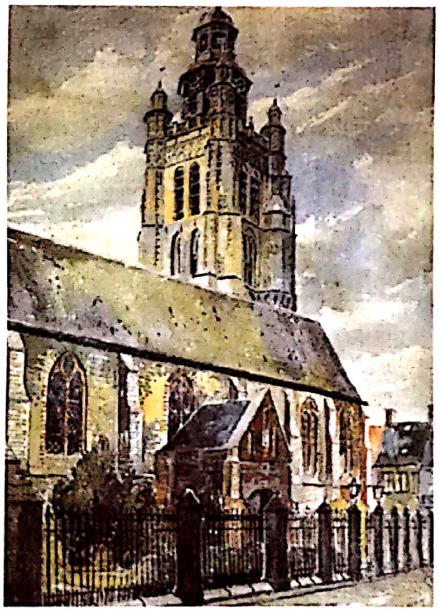
Adolf Hitler, Pictură înfățișând Opera din Viena, Austria >

Adolf Hitler, *Muzica*, schiță grafit ⌄

Adolf Hitler, Pictură înfățișând Biserica St. Michiels, Roeselaere, Belgia, 1916 ⌄







germană «niciodată nu trebuie să descrie durerea sau suferința. Pictorii trebuie să utilizeze culori diferite de cele percepute în natură de către ochiul normal.». El prefera pânzele romantice, precum cele ale austriacului Franz von Defregger, în care se exaltau imagini de gen ale vieții țăranilor tirolezi sau opere ale unor pictori minori bavarezi, care descriau fericita viață rustică. Hitler afirma cu tărie că «într-o zi el va goli Germania de arta decadentă», în favoarea «spiritului germanic adevărat», ducând o *Kulturvernarrung*, veritabilă cruciadă împotriva modernității. Și s-a ținut de cuvânt. Iar rezultatul a fost similar doar cu cel din Uniunea Sovietică.
Putem înțelege ceva din modul «artistico-politic» de gândire al lui Hitler parcurgând paginile din *Mein Kampf* privitoare la forma, culorile și semnificatul insignei partidului: «Un disc alb pe un câmp roșu și în centru o cruce gamată [...] În roșu, recunoaștem ideea socială a mișcării, în alb ideea națională, în crucea gamată lupta pentru afirmarea omului arian și pentru apărarea muncii sale creative care a fost și va fi mereu antisemită.».
Hitler, în 1933, curând după ce a devenit cancelar, l-a însărcinat pe dr. Joseph Goebbels, *Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministrul Culturii Populare și al Propagandei), să înființeze *Reichskulturkammer* (Camera Reichului pentru Cultură), o organizație de tip corporatist, formată din șapte secțiuni (arte plastice, muzică, teatru, literatură, presă, radio și cinematograf), toate urmărind punerea în aplicare a politicii de *Gleichschaltung* (de coordonare) statal a întregii creații artistice de pe teritoriul Reichului. Hotărârile *Reichskulturkammer* au avut valabilitate de lege. Nu se putea desfășura nicio formă de activitate artistică decât dacă erai membru al acestor Uniuni de creație. Orice membru putea fi exclus pentru «lipsa de încredere politică», sau putea fi privat de dreptul de a preda (*Lehrverbot*), sau de a expune (*Ausstellungsverbot*) și chiar dreptul de a picta (*Malverbot*). Proprietarii magazinelor, sau ai galeriilor de artă, au primit liste detaliate cu artiștii interziși și nu aveau permisiunea de a le comercializa operele.
Au părăsit Germania aproape toți artiștii care au contribuit la revoluționarea artei secolului al XX-lea și care își câștigaseră recunoașterea la nivel mondial pentru munca lor, cum a fost cazul cu unii exponenți ai *Die Neue Sachlichkeit* (Nou realism), precum George Grosz; ai avangardismului, precum elvețianul Paul Klee, sau ai abstracționismului liric, ca rusul Wassily Kandinsky. Aceștia trei, au fost profesori la faimoasa Școală Bauhaus, condusă inițial de către arhitectul Walter Gropius. Aceeași soartă au avut-o și Oskar Kokoschka, al cărui violent expresionism îl deranja pe Hitler, care s-a mutat în Anglia și Max Beckmann care s-a stabilit în Amsterdam. Dar mulți artiști celebri au decis să rămână în Germania. Astfel, bătrânul Max Liebermann a rămas la Berlin afirmând că «Eu nu pot mânca la fel de mult cum mi-ar plăcea să vomit!».
Pictura agreată de naziști avea drept tematică viața aspră a muncitorilor și țăranilor, peisajele, naturile statice, nudurile idealizate ce exaltau frumusețea, puritatea și grația rasei superioare nordice, rasa ariană, scenele mitologice, scenele de război.
În sculptură, din cauza legăturii ei cu «arhitectura artă de stat», s-a pus accentul pe monumentalism, pe patosul eroic, pe nudul monumental. Nudul încerca a fi traducerea estetică a reprezentării polarității sexelor și a rasialității corpurilor. «Reprezentarea nudului este legată de una dintre componentele ideologiei naziste care este concepția ideologică asupra sexelor și a raporturilor dintre ele, ce reprezintă unul dintre elementele esențiale ale *weltanschauung*-ului (viziunii asupra lumii) național-socialist.» (45)

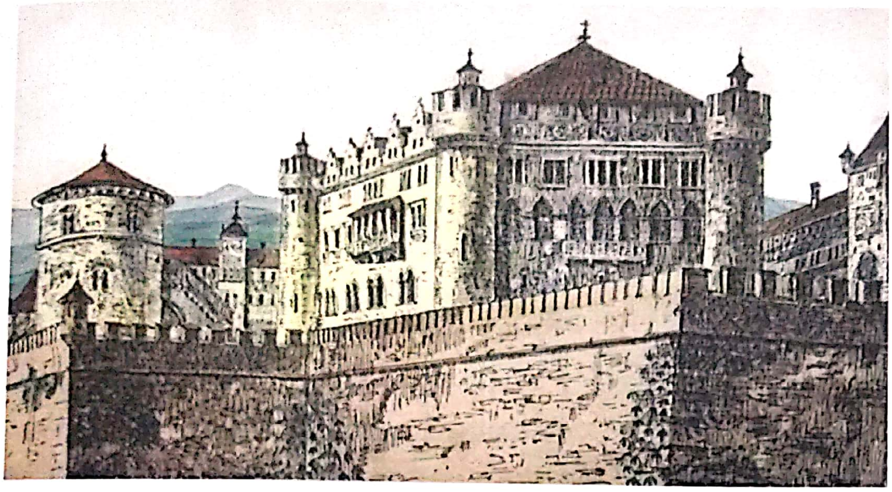
Adolf Hitler, Pictură <

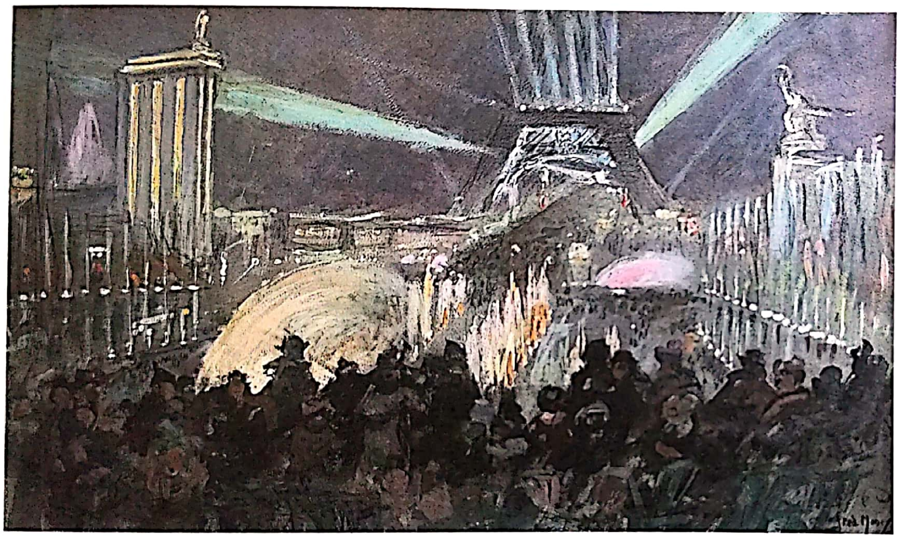
Fred Money, Pictură înfățișând Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris noaptea ⌊

Pictură nazistă intitulată *Colectarea de lână la un centru local din Munchen* ⌊

Adolf Hitler, Pictură înfățișând Biserica Karlskirche din Viena, Austria ⌄

Adolf Hitler, Pictură înfățișând un Arc de Triumf ⌄









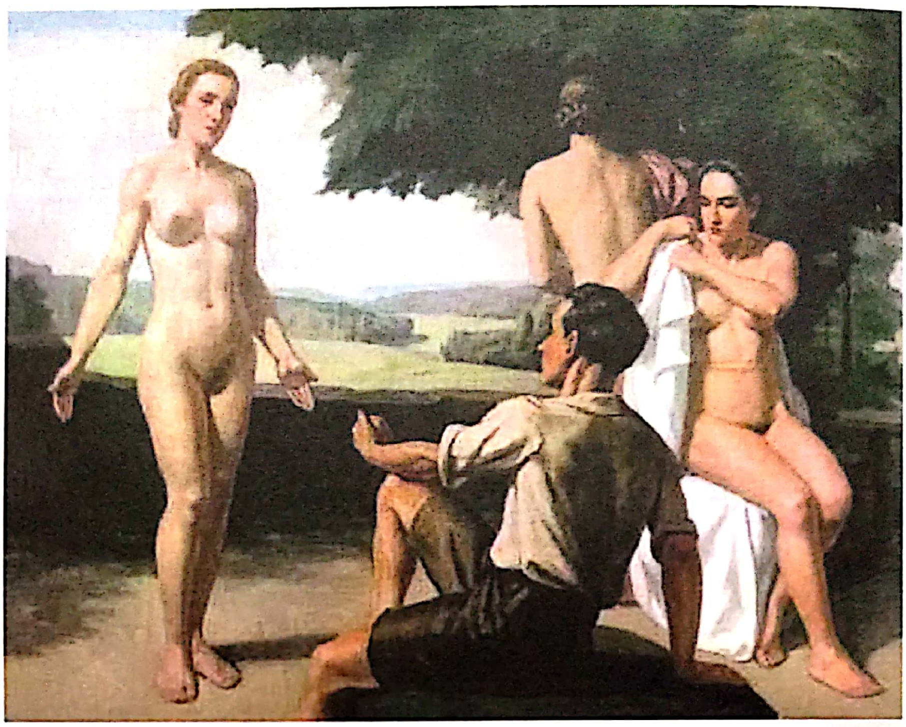


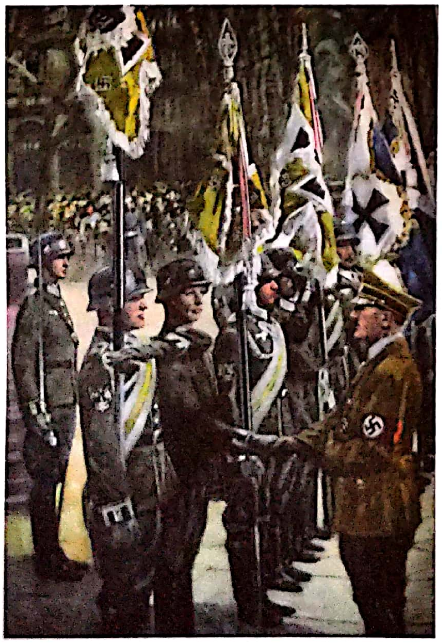
Sorin Vasilescu

Adolf Ziegler, *Das Urteil des Paris* (Judecata lui Paris), 1939 ›

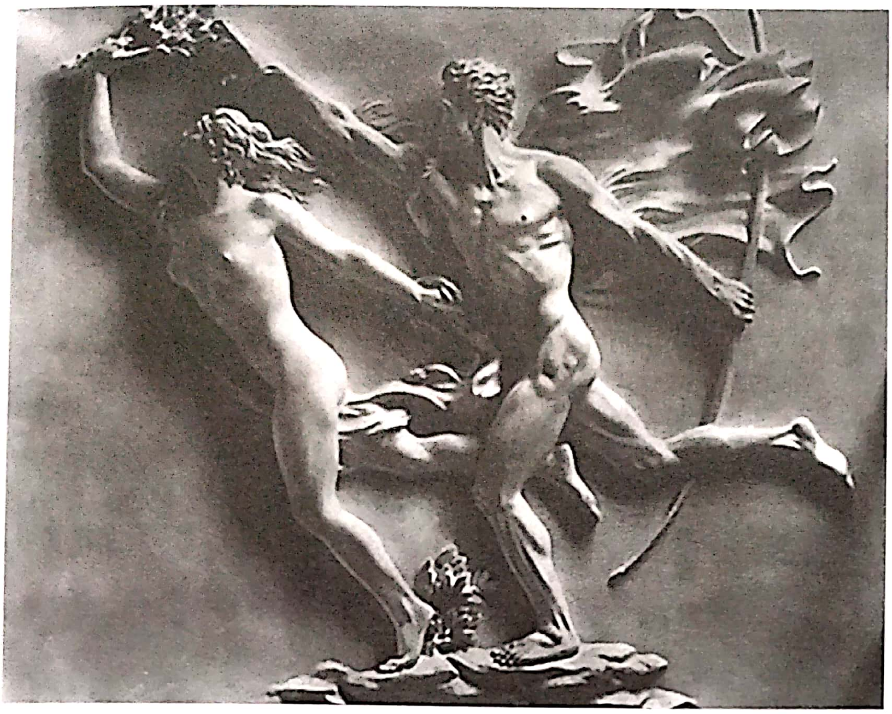
Emil Scheibe, *Hitler an der Front* (Hitler pe Front), 1943 ⌟

Adolf Hitler în revista *Deutsche Illustrierte Zeitung*, 1939 ⌄









Arno Breker, *Apollo și Daphne*, basorelief în piatră <

Arno Breker lucrând la Portretul lui Albert Speer, 1940 ⌞

Adolf Ziegler ținând un discurs la deschiderea expoziției *Entartete Kunst* (Arta Degenerată), 1937 ⌄



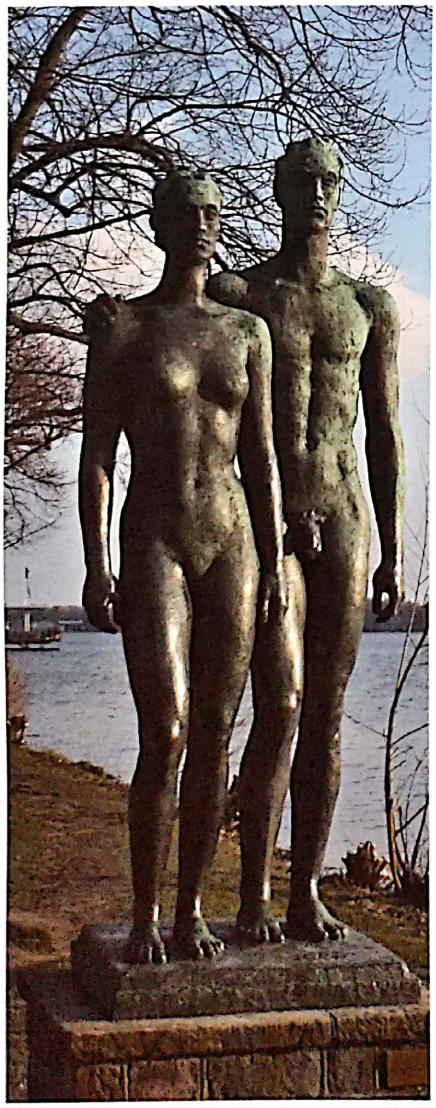


Georg Kolbe, *Ringderstatuenall* (Cercul cu statui), 1933–1947 >

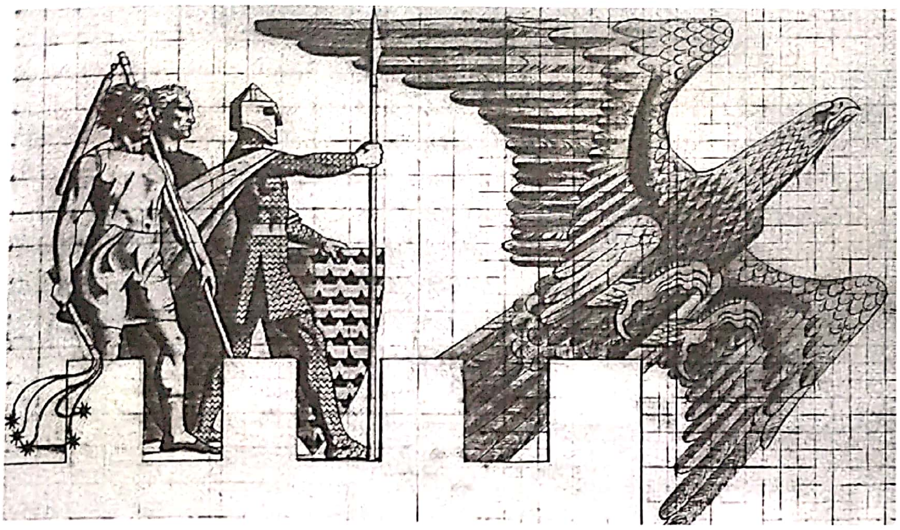
Willy Meller, *Deutsche Nike, Olympiastadion* (Stadionul Olimpic), Berlin, 1936 ⌟

Georg Kolbe, *Menschenpaar* (Pereche), Hanovra ⌄





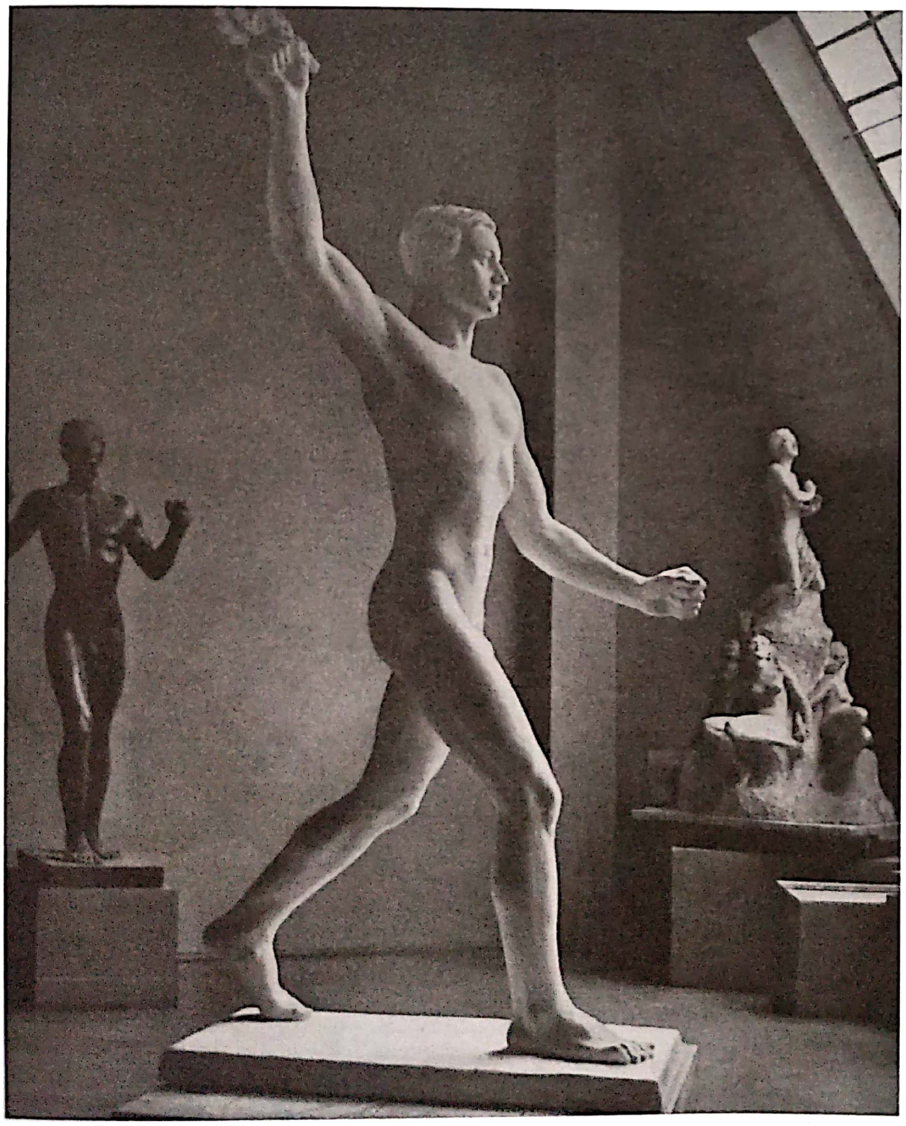




Wilhelm Dohme, *Bastion împotriva Estului*, 1937 ‹

Fritz Klimsch, *Der Sieger* (Câștigătorul) ⌞

Fritz Klimsch, *Junges Mädchen – In Wind und Sonne* (Tânără fată – În vânt și soare), 1936 ⌄

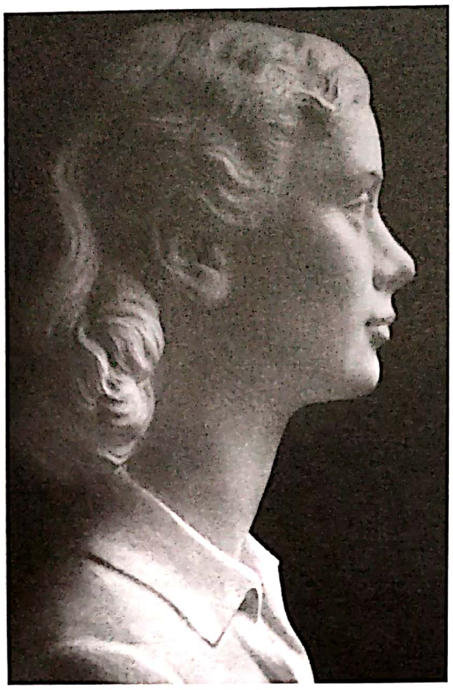


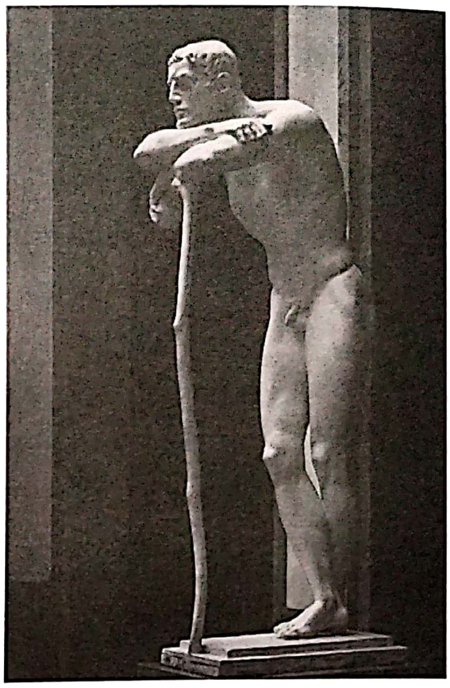


Fritz Klimsch, *Gisela* >

Josef Thorak, *Das Urteil des Paris* (Judecata lui Paris) >

Josef Thorak, Portretul lui Adolf Hitler, 1936 ˅





Cei mai reprezentativi și apreciați sculptori ai perioadei național-socialiste au fost Arno Breker și Josef Thorak, alături de Karl Abiker, Reinhold Begas, Paul Bronisch, Fritz Klimsch, Georg Kolbe, Walter Lemcke, Gerhard Marcks, Willy Meller, Hermann Joachim Pagels, Kurt Schmid-Ehmen, Josef Wackerle, Arnold Waldschmitt, Adolf Wamper.

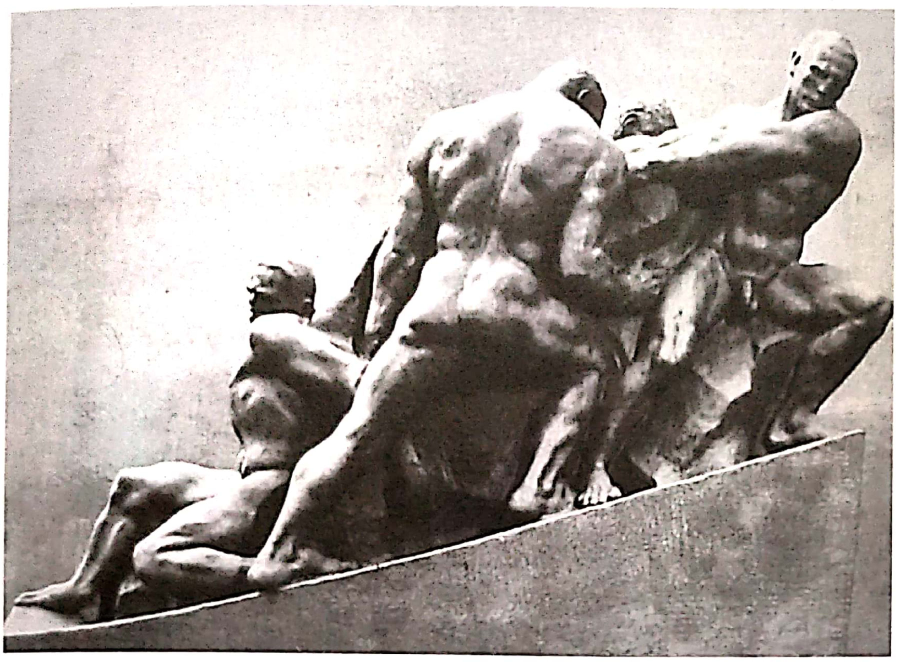
Național-socialiștii au organizat prima expoziție de «artă degenerată», la Karlsruhe, în 1933, la doar câteva luni după ce Hitler a preluat puterea politică. La începutul anului 1936, Hitler a numit o comisie de epurare, sub președinția prof. Adolf Ziegler, președintele Camerei Reichului pentru Arte Vizuale, care avea sarcina de a elimina din toate galeriile majore și muzeele din Germania, toate operele de «artă decadentă». Unul dintre membrii comisiei, contele von Baudissen, a afirmat că: «formele artistice cele mai perfecte, mai subtile create azi în Germania, nu sunt creația unor pictori de atelier, ci a celor ce poartă casca de oțel». Juriul a eliminat 12.890 picturi, desene, schițe și sculpturi realizate de artiști germani și non-germani, inclusiv Picasso, Gauguin, Cezanne, Van Gogh și la 31 martie 1936, aceste lucrări de artă au fost expuse în marea expoziție *Entartete Kunst* (Arta degenerată) de la Casa Artei Germane din München. Mulțimi uriașe au venit să vadă lucrările expuse și să le compare cu cele ale degeneraților sau bolnavilor mintali.



În 1937, Hitler a inaugurat *Große Deutsche Kunstausstellung* (Marea expoziție de artă germană) de la München, unde 900 de opere de «artă sănătoasă germană» reprezentau replica la arta degenerată. Vizitată de milioane de persoane, expoziția a fost itinerată în întreaga Germanie și în Austria. Pentru încurajarea «artiștilor germani» și a artei agreate de către naziști, cea care exalta munca, familia, patria și eroismul, Führerul a acordat premii substanțiale participanților la sutele de expoziții și de concursuri organizate pe întreg teritoriul Reichului.

La fel cu artele plastice, fotografia și cinematograful au avut același repertoriu de subiecte și același angajament ideologic, în care elementul propagandistic predomina. Grație nivelului tehnic excepțional al aparatelor și a tehnicii fotografice germane, fotografiile, perfecte din punct de vedere tehnic, aveau drept misiune principală glorificarea farmecului mitic și a puterii seducătoare a «eroicei națiuni germane», exprimând plenar «idealurile estetice» ale celui de-al Treilea Reich.

Mai presus de toate, filmul, despre care Mussolini spunea că este «l'arma più forte» (*arma cea mai puternică*) a fost considerat de către dr. Goebbels «unul dintre mijloacele cele mai moderne și mai puternice de influențare a maselor». Dacă între anii 1934–1935 numărul spectatorilor din sălile de cinematograf a fost de 250 de milioane, cinci ani mai târziu acesta a ajuns la un miliard. Jurnalele cinematografice și filmele cu subiecte istorice, dar și cele de divertisment au început să se bucure de apariția peliculei Agfa-color. Unele filme, precum cele ale lui Leni Riefenstahl, aveau să se bucure atât de un mare succes național cât și de o largă recunoaștere internațională, cu toată încărcătura lor ideologică.



Josef Thorak, *Denkmal der Arbeit* (Monument dedicat Muncii la autostrada Bavaria-Salzburg, Walserberg, 1939 <

Josef Thorak, *Kameradschaft* (Camaraderie), Pavilionul German, Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor, Paris, 1937 v

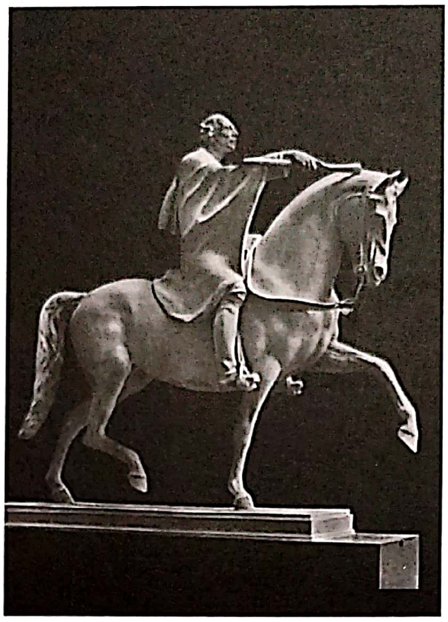
Dintre noile forme de comunicare, radioul și nou născuta televiziune aveau să joace și ele un rol important. Astfel, între 1932–1939 numărul de ascultători de radio s-a triplat. Pentru prima dată în istorie, ceremoniile de deschidere și competițiile Jocurilor Olimpice din 1936, au fost transmise în direct nu numai la radio, dar și la televiziune.
Când autoritățile germane au aflat de intenția britanică, că BBC-ul ar urma să aibă emisiuni regulate de televiziune, au accelerat punerea în funcțiune a emițătoarelor, devansând cu șapte luni concurența britanică și în anul 1937, a fost construit la Feldberg, în regiunea Rin-Main, un mare turn de telecomunicații înalt de 53 metri, de unde erau retransmise emisiunile regulate ale canalului de televiziune «Paul Nipkow». După începerea războiului turnul a servit și ca stație militară de radar. Iar pentru soldații germani aflați în convalescență la Paris, din emițătorul situat în turnul Eiffel, se emiteau zilnic 18 ore de emisiuni informative și de divertisment.
Rezultatul studiilor întreprinse de mari firme, precum AG (Bosch / Blaupunkt), D.S. Loewe, C. Lorenz AG, TeKaDe și Telefunken GmbH, au fost aplicate atât în domeniul civil, cât și în cel militar, unde Luftwaffe a fost principalul beneficiar, realizând o primă instalație de teleghidare a bombelor aeropurtate de avionul Henschel Hs 293 tip D. Progrese remarcabile au fost obținute în utilizarea tehnologiei de televiziune și pentru ghidarea de vehicule aeriene fără pilot și torpile. Pentru recunoaștere aeriană a început a fi utilizată și televiziunea de înaltă rezoluție (729 și 1029 de linii).
Este axiomatic faptul că arta, în lumea totalitară, are atât originea cât și finalitatea clar definite. Originea este în mod categoric și obligatoriu revoluția. ‹Ar fi naiv a gândi că revoluția poate ocoli arta și că aceasta, ca *Frumoasa din pădurea adormită*, va putea trăi undeva în afara timpului sau în paralel cu el [...] Atunci când politica devine o dramă populară, artistul nu mai poate zice: «aceasta nu are nimic comun cu mine», deoarece ea are totul comun cu el. Și dacă ratează șansa care îi este oferită de a lua, prin mijloacele artei, o poziție clară *vis-à-vis* de noile principii, atunci nu trebuie să se mire că viața trece alături de el.› (46)
Orice stat totalitar aspiră cvasi-obsesiv, de la bun început, a-și făuri o nouă cultură ca expresie a propriei sale imagini. Noua cultură se realizează prin respectarea unui «program rigid pus în slujba unui scop universal, nefolosind niciun element care să nu fie strict funcțional [...] În lumea totalitară, arta are drept funcțiune transformarea secii materii prime care este ideologia într-un combustibil de imagini și de mituri destinate consumului general» (47).
Atunci când se analizează cultura unui stat totalitar, din cauze multiple, cu substrat mai mult politic decât științific, există tendința de a se nega aprioric existența unui «fenomen cultural totalitar». Se motivează această poziție deoarece se consideră faptul că ideologia – care generează o tematică care la rândul ei dă naștere unui stil – este un element extracultural. Stilul este acela care face ca totalitarismul, indiferent dacă este italian, german sau sovietic, să genereze o artă care se deosebește structural de cea a culturii burgheze. Orice paralele ce

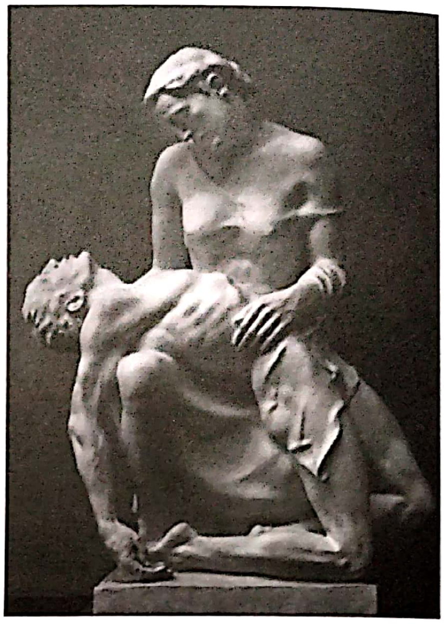


Josef Thorak, *Der königliche Reiter* (Cavalerul regal) >

Josef Thorak, *Pieta* >

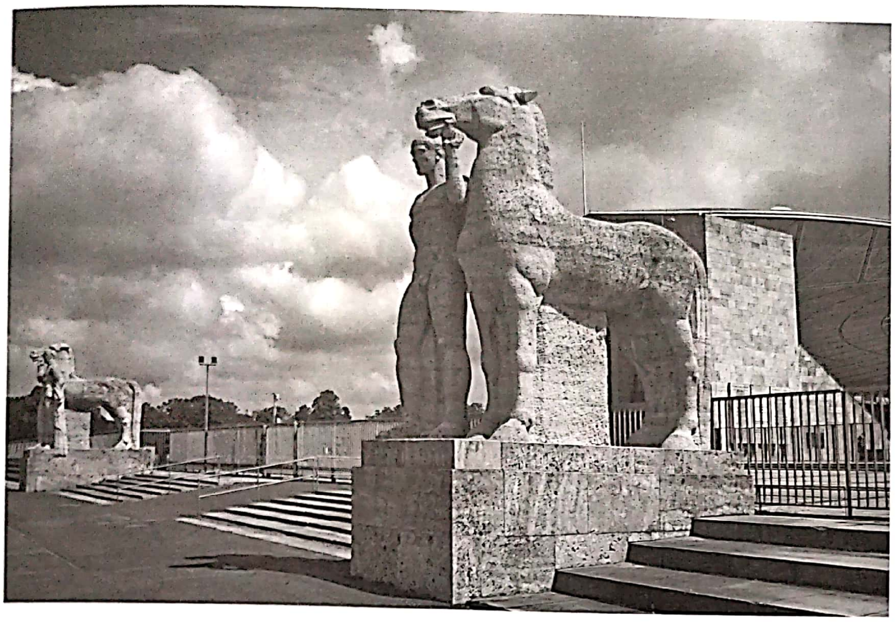
Josef Wackerle, Nud feminin, 1938 v





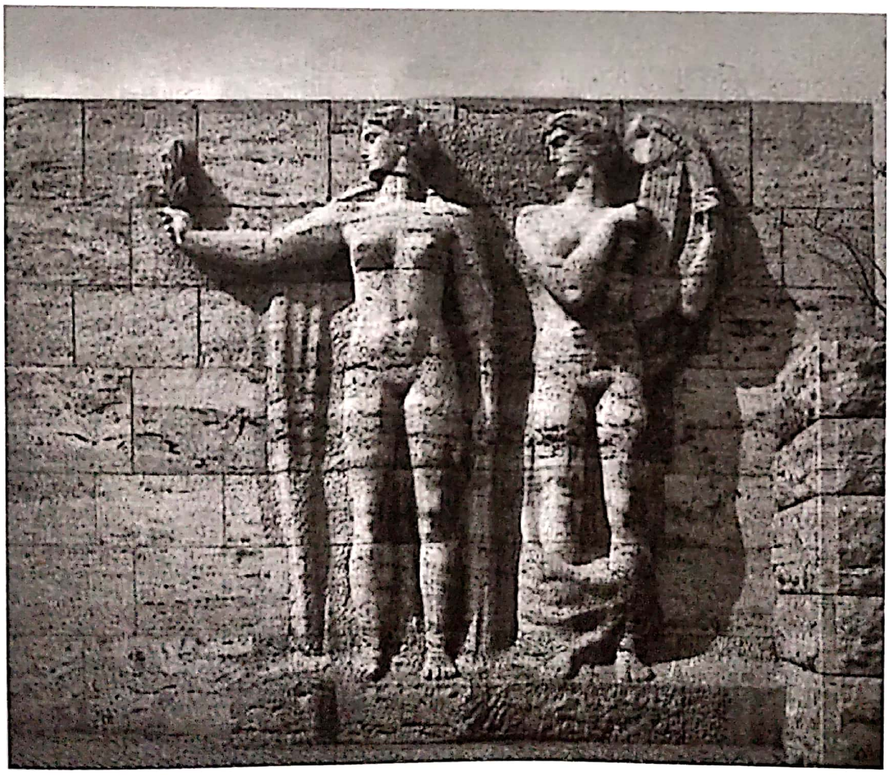


se fac cu momente similare existente în culturile «democratice», orice asemănări formale, ignoră acest punct de importanță majoră, iar motivându-se că în definitiv neoclasicismul, care pare a fi principala caracteristică a arhitecturii totalitare, a bântuit cu o violență similară și în principalele țări ale occidentului democratic, se ignoră faptul că există neoclasicism și *neoclasicism*. Adică, nu se pot compara arhitecturi făcute cu elementele componente ale unui limbaj care a avut o totală coerență la vremea lui, cu arhitecturi care golesc de orice conținut «ideologic» neoclasicul și în golul rămas inserează o nouă ideologie, o nouă tematică și un nou stil. Decis de rațiuni transcendente, stilul are menirea de a ne autoconstitui, frânându-ne ambițiile revelatorii, devenind un fel de *separatrice* între spiritul uman și absolut, o putere misterioasă care ne mărginește, interzicându-ne de a fi altfel decât suntem.
Dar stilul artei totalitare este rezultatul subordonării producției artistice depersonalizate unui țel comun, orientarea ei spre un centru unic. Stilul artei totalitare, înțeles nu doar ca o însumare de expediente formale, ci ca expresie a unei epoci, se adresează posterității, în timp ce limbajul ei se adresează contemporanilor. Limbajul artei totalitare este în general realist, pentru a crea, cu maximă eficacitate și finalitate propagandistică, noi mituri populare, menite formal a educa masele, dar de fapt menite a le «poseda, a le subordona total, adică totalitar. Limbajul ei a evoluat în timp, dar întotdeauna în limitele impuse de un realism care nu era atât un element stilistic, cât cel mai sigur mod de a transmite o informație care trebuia decodificată într-un singur mod, un semn de loialitate a artistului, un gaj al participării sale la gândirea și simțirea colectivă.». Hitler, cu un pragmatism total, era indiferent de reala fervoare ideologică a artiștilor. Dacă serveau puterea era suficient. Nu trebuie ignorat faptul că cele mai importante personalități ale culturii celui de al III-lea Reich nu erau nici măcar membri ai Partidului Național-Socialist. Într-o societate care exaltă colectivitatea în detrimentul individului, important este produsul creat, iar un artist care nu aparține partidului poate fi uneori mai util pe plan ideologic, dacă respectă criteriile formale totalitare, decât un nazist.
Arta totalitară germană, după ce a negat și a condamnat avangarda, a încercat a-și împlini idealurile prin crearea «unei noi comunități», în care societatea să fie organizată pe o bază rațională, materialistă și având o strictă finalitate. Din acest punct de vedere, în pofida tendințelor



Josef Wackerle, *Rosseführer* (Conducătorul de cai) *Olympiagelände* (Complexul Olimpic), Berlin, 1936 < v

Adolf Wamper, *Frauengruppe* (Grup de femei), 1935–1936 L





ei paseiste, arta totalitară este copilul legitim al epocii noastre, chiar dacă a realizat deformat parte din visurile avangardei și chiar dacă și-a creat monolitismul pornind de la concepțiile secolului al XIX-lea, mai degrabă decât din lumea contemporană.

Cum spunea Golomstock (48) este necesar, dacă nu obligatoriu, să fie făcute clare demarcații între arta fascistă italiană, care a aspirat la un model stilistic ideal atemporal, realizat în limbaj modern și arta nazistă, care doar s-a apropiat de acest model pe care a încercat să-l realizeze într-un limbaj clasicizant.

Invariant fundamental al artei totalitare este «colectivismul total». Arta «aparține poporului»: arta nu se consumă individual ci colectiv și ades nu este rezultatul unui singur artist ci al unui grup, al unei «brigăzi», deci arta este un produs pentru colectivitate, creată colectiv.

Goebbels declara că nazismul este o veritabilă «revoluție spirituală care va genera noua sensibilitate stilistică. Arta germană are nevoie de sânge proaspăt. Partizanii ei sunt tineri și ideile lor sunt tinere. Ei nu mai au nimic în comun cu trecutul lăsat în urma noastră. Artistul care trebuie să exprime această epocă trebuie, el însuși, să fie tânăr. El trebuie să creeze forme noi» (49).

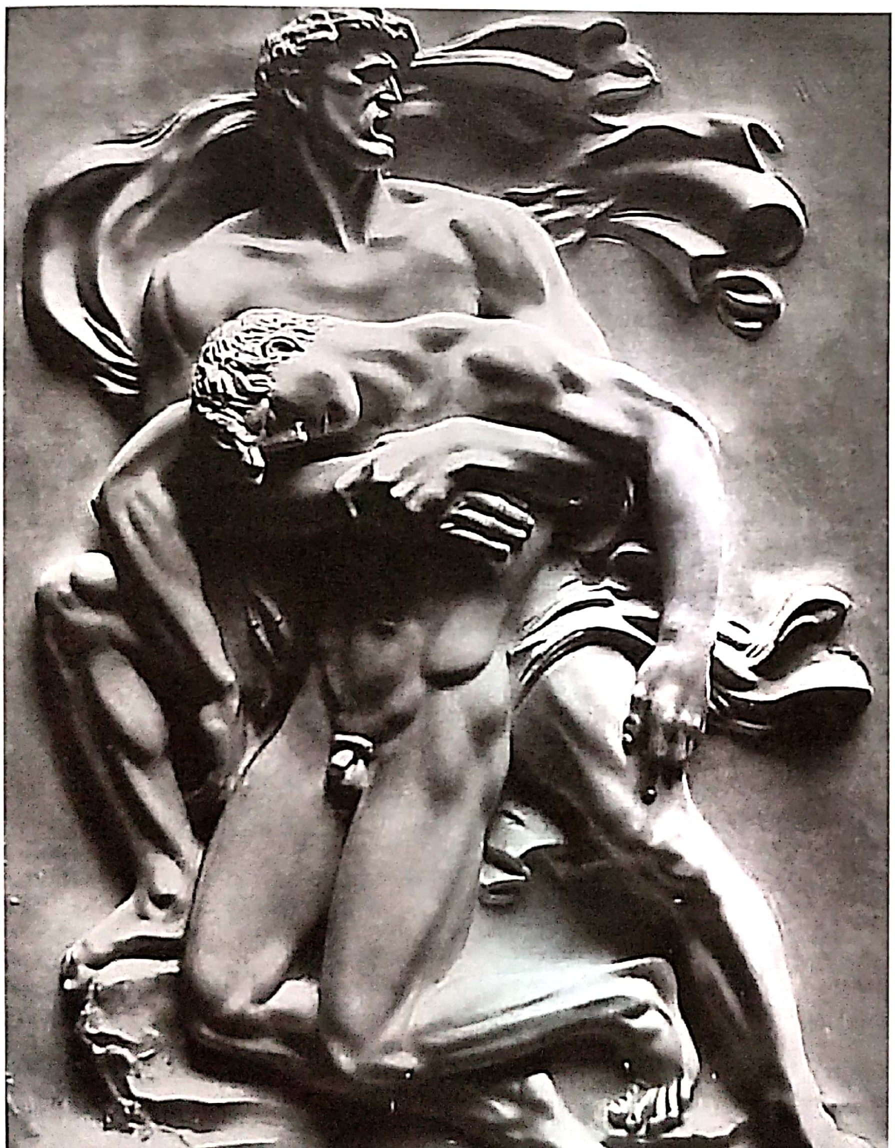
Dacă pentru Clausewitz războiul este un alt mod de a face politică, pentru Hitler arta și mai ales arhitectura, sunt și ele o altă manieră de a face politică. Este relevant, în acest sens, de a vedea cum au reacționat artiștii germani la doleanțele Führerului, cum au realizat, mai mult sau mai puțin, transpunerea estetică a evenimentelor și realităților celui de-al III-lea Reich nu în mod de reflex pasiv, stabilit *a posteriori*, ci ca o intervenție activă, având drept obiectiv de a modela și chiar de a genera aceste evenimentele contemporane.

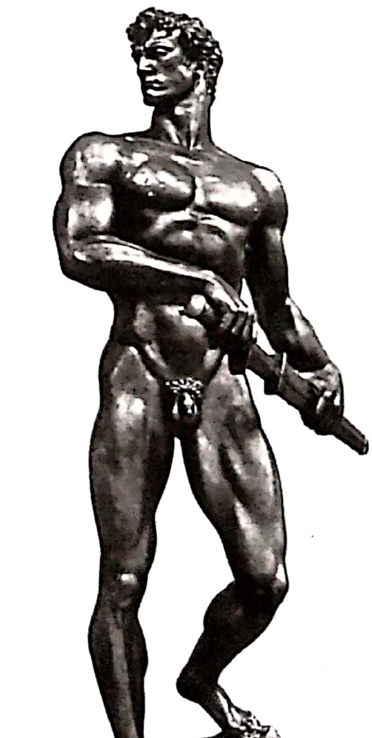
În discursul său asupra *Artei germane ca cel mai nobil instrument de apărare al poporului german*, pronunțat la 1 septembrie 1933 la Congresul Partidului Național Socialist (50). Hitler a încercat să definească principiile directoare ale politicii noului regim în materie de artă. Ceea ce a reieșit din acest discurs a fost dorința de a vedea nașterea «unui nou stil de viață, de artă și de cultură», un stil ce să corespundă «reînnoirii ideologice» și «clarificării rasiale», caracteristice epocii, cum afirmă Didier Herlem în *Sensul și mesajul nudului în sculptura celui de al III-lea Reich*.

Artiștii germani au fost solicitați să se mobilizeze spre a favoriza realizarea utopiei național-socialiste, pentru a fi «portdrapelele viitorului». Hitler realiza că angajarea artei nu va fi un lucru facil, recunoscând, cu această ocazie, «Providența ne va da oare pe cei capabili de a da voinței politice și aspirațiilor timpului nostru pe cei în stare să realizeze o expresie culturală comparabilă? Aceasta o ignorăm.» (51). În sculptură sunt preferate grupurile statuare antropomorfe, supradimensionate, monumentale, dar adeseori grandilocvente, ce ignoră cu bună știință mai toate noutățile aduse de mișcările de avangardă. Ansamblurile sculpturale sunt gândite și realizate concomitent cu proiectarea și execuția arhitecturii. Sculptura, «artă angajată», are în general o tematică eroică și motivele «partidului», ale eroismului, ale camaraderiei și ale familiei sunt cu ostentație evidențiate. Suprafețele sunt viguroase, nete, clar delimitate, contururile precise, linia continuă. Sculptorii Arno Breker și Josef Thorak, veritabili apologeți ai nudului monumental, au fost dintre preferații regimului. Nudul, atât cel feminin cât și cel masculin, așa cum a fost produs de artiștii plastici ai celui de al III-lea Reich, a încercat a fi traducerea estetică a reprezentării polarității sexelor și a rasialității corpurilor. Reprezentarea nudului este legată de una dintre componentele ideologiei naziste care este concepția ideologică asupra sexelor și a raporturilor dintre ele, ce reprezintă unul dintre elemente esențiale ale *Weltanschauung*-ului (viziunii asupra lumii) național-socialist.

Arno Breker, *Kameradschaft* (Camaraderie), 1940, basorelief ⌞

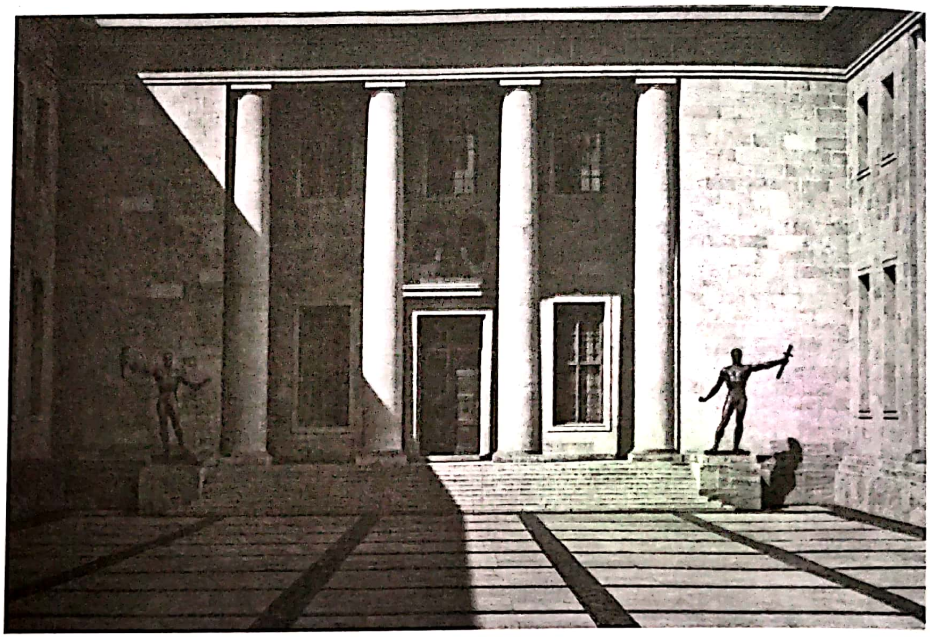
Arno Breker, *Bereitschaft* (Promptitudine), 1939 ⌄





Arno Breker, statuile *Partidul* (stânga) și *Armata* (dreapta), *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Curtea de onoare, Berlin, 1939 >

Arno Breker, *Wehrmacht* (Armata), *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1939 >



Reichsparteigelände și Casa Germană sunt dintre cele mai bune și reprezentative exemple de îmbinare a arhitecturii cu plastica ale epocii naziste. Programul ideologic specific culturii și arhitecturii celui de-al Treilea Reich se impune și în domeniul plasticii cu aceeași legitate și rigoare. Motivele predilecte, de un decorativism indiscutabil, sunt crucea gamată și acvila. Basorelieful este în plastica germană a Reichului la mare preț. Amplasate la intrarea multor edificii, ele impresionează prin tăietura fermă și bine conturată, în care se simt parcă vagi ecouri din Bourdelle. La Pavilionul de Expoziții din München au fost amplasate basoreliefuri de Josef Wackerle, la Banca Reichului din Berlin basoreliefurile sunt de Josef Thorak, iar la *Reichsluftfahrtministerium* ele au fost realizate de Arnold Waldschmidt. Basoreliefurile monumentale de la *Reichssportfeld* îl au ca autor pe Adolf Wamper, iar *Purtătorul de făclie*, care ornează *Ordensburg Vogelsang*, este de Willy Meller.
Neîmplinitul pictor și arhitect Adolf Hitler motiva efortul de a face artă și o arhitectură la scara idealului Reich milenar, simbolice, grandioase, monumentale și unice, dar atemporale și în afara legilor morale și materiale ale lumii moderne, prin «permanenta aspirație germană spre mare, mai mare, cel mai mare, [...] deoarece vreau să restitui fiecărui german conștiința de sine. Poporul german ca entitate metafizică trebuie să fie autorul participativ al unei voințe superioare. Această voință superioară trebuie să se împlinească în arhitectură prin obținerea unui grandios în afara comparației, atemporal, în afara istoriei [...] Noi ridicăm sanctuarele și simbolurile unei culturi noi și nobile.» (52).
Tafuri spune că Hitler intenționa, în visurile sale care erau pe punctul de a se împlini, să «dea un centru lumii, să se întoarcă la marea sinteză, să dea viață universului non-contradicției, traducând astfel în forme [...] visurile de sinteză dintre populism și mecanizare [...] care au în față un model cu care să se confrunte și asupra căruia să reflecteze.» (53).

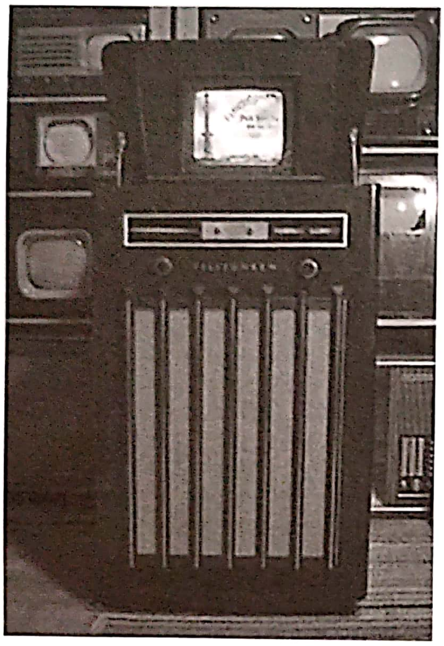


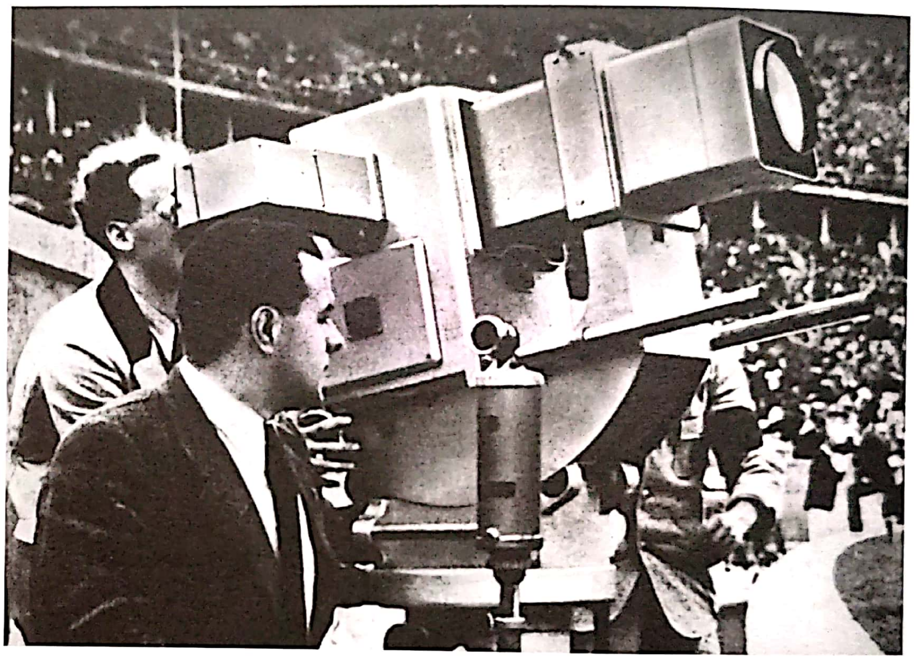
Walter Bruch comentând transmisiunea TV live a Olimpiadei de vară din 1936 >

Televizor la sanatoriu ↲

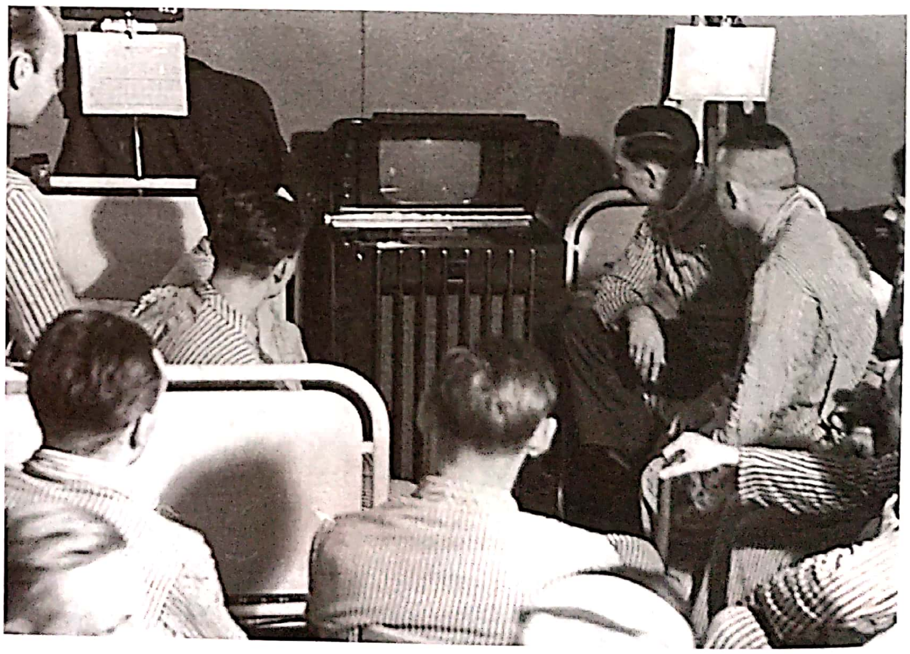
Televizor – Fernsehsenders tip «Paul Nipkow», 1935 v

Televizor – Telefunken, 1936 v









TEHNICA ȘI PROPAGANDA ÎN TIMPUL CELUI DE-AL TREILEA REICH

Deutscher Fernseh-Rundfunk (Mira de control a Televiziunii germane) <

Oskar Barnack, Aparat de fotografiat Leica – Leitz Camera, Model III, Wetzlar ⌞

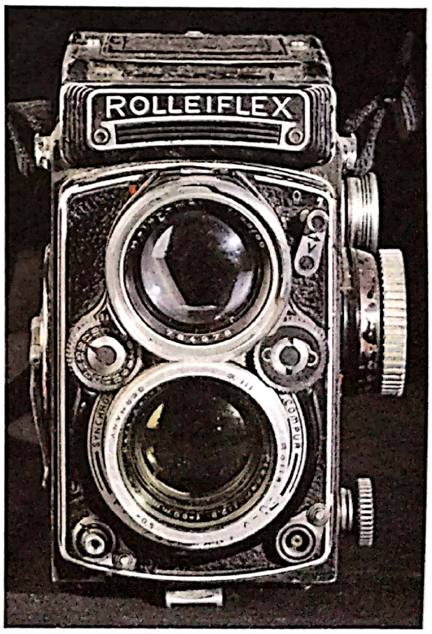
Cameră video Arriflex ⌄

Franke & Heidecke, Aparat de fotografiat Rolleiflex 2.8 F, model II ⌄





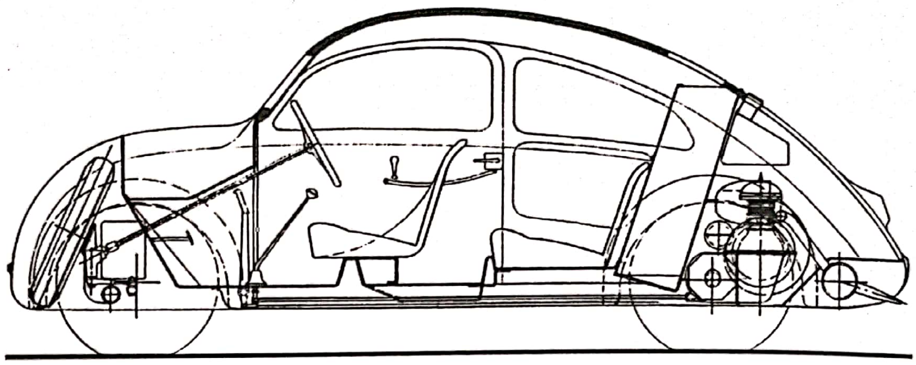


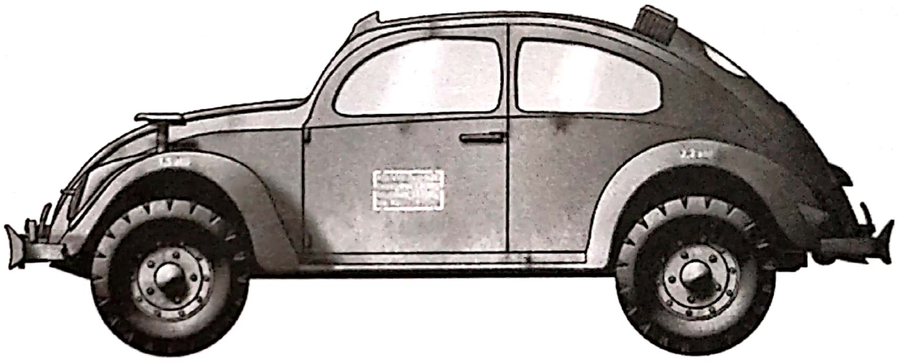


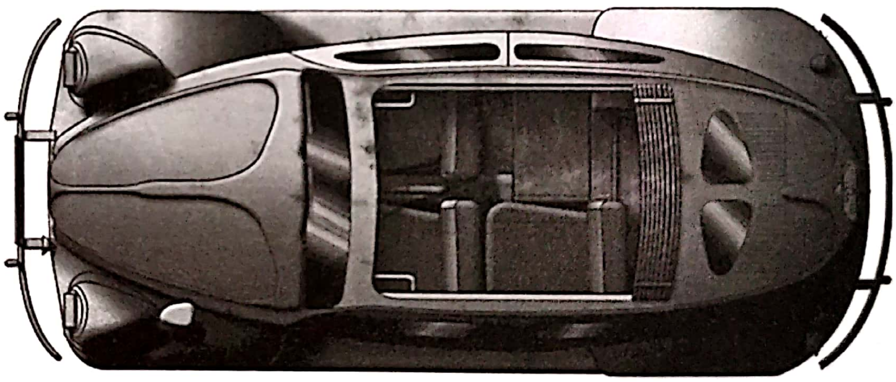
Ferdinand Porsche, Volkswagen, 1934, secţiune, vederi laterale şi vedere de sus >

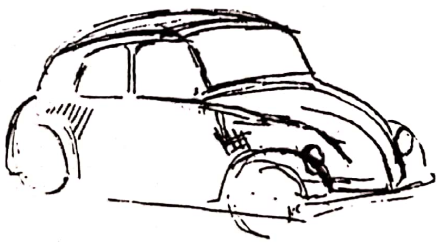
Adolf Hitler, Schiţă pentru Volkswagen, Munchen, 1932 ⌄

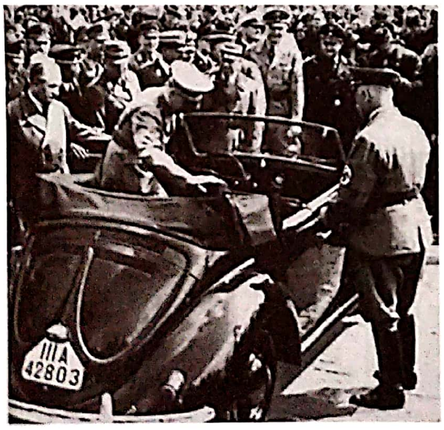
Adolf Hitler şi Ferdinand Porsche urcând într-un Volkswagen ⌄

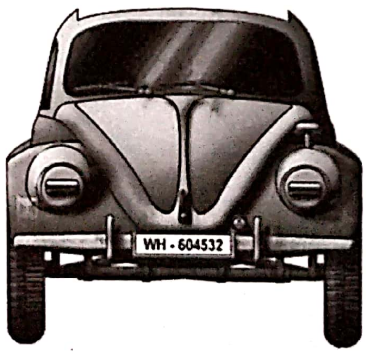


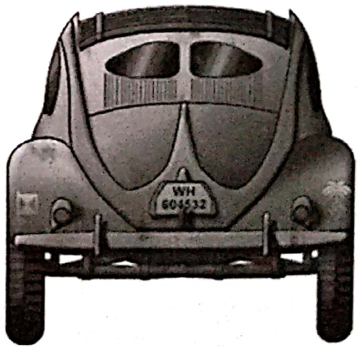










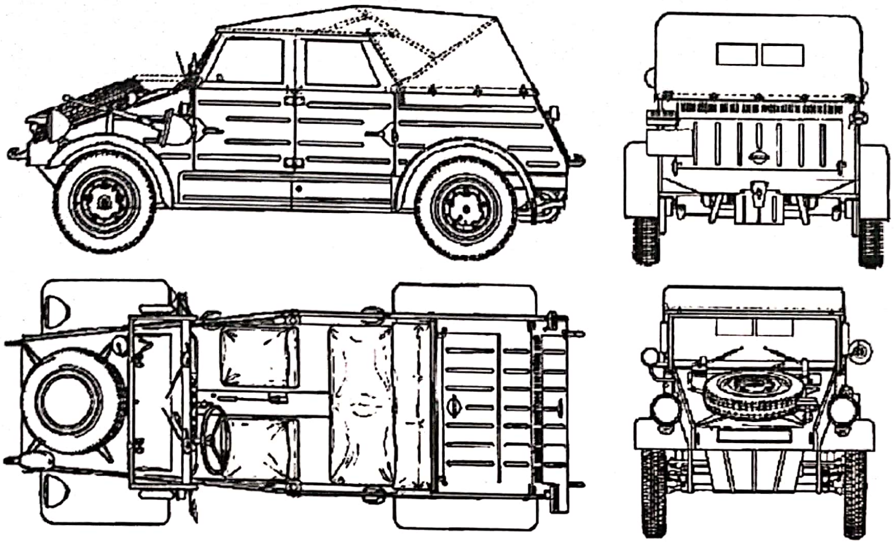


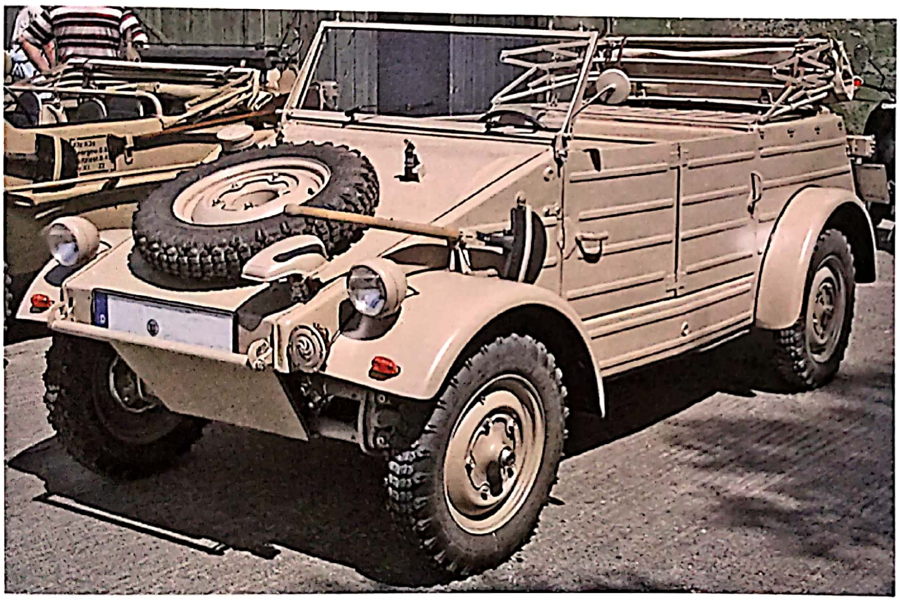
Ferdinand Porsche, Kubelwagen tip 82, 1940, piese tehnice și fotografie <

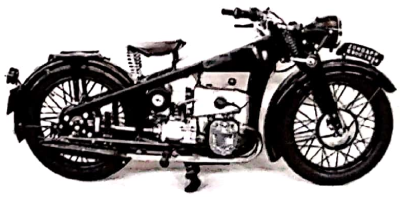
BMW, Motocicletă cu ataș L

BMW, Motocicleta cu ataș R75, 1941 v

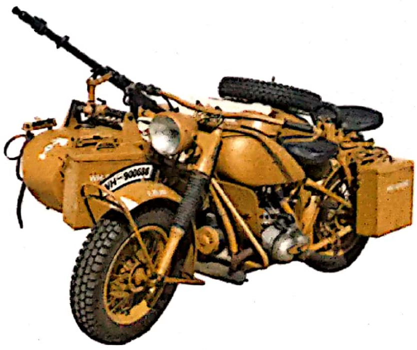
Zündapp, Motocicleta KS 500, 1934 v











Sorin Vasilescu

RJ005, Mauser K98 S147 JP Sauer, 1937 >

MP 40 și MP 44, Schmeisser airsoft ⌟

Maschinengewehr 42 (MG 42) ⌟

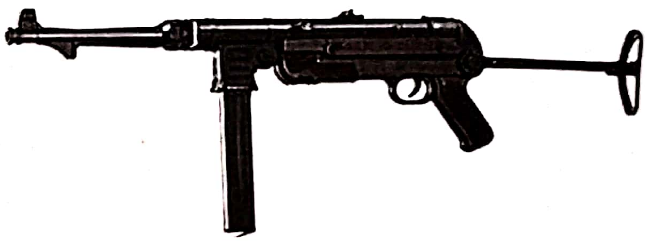
KS 98 Dress Bayonet ⌄

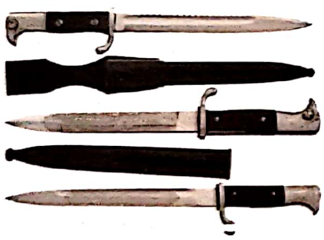
Mauser C96, 1896–1937 ⌄

Luger P08 - Parabellum, 1904–1945 ⌄

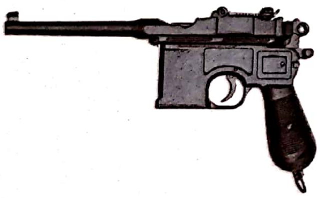
Walther PP RSV, 1936 ⌄



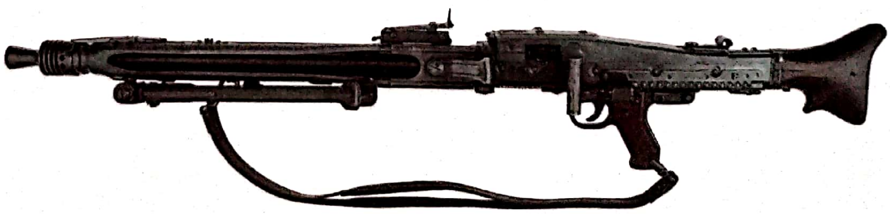














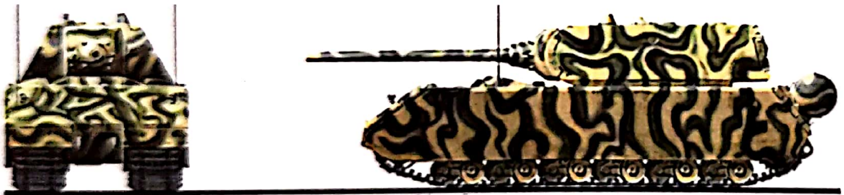
Henschel, Tancul Panzerkampfwagen IV, 1942–1943 <

Tancul Jagdpanzer L 71 Elefant, 1943 ∟

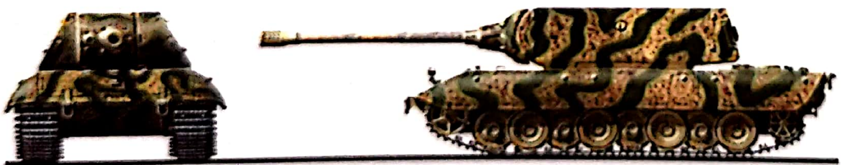
Henschel, Tancul Panzerkampfwagen VIII Tiger III ∟



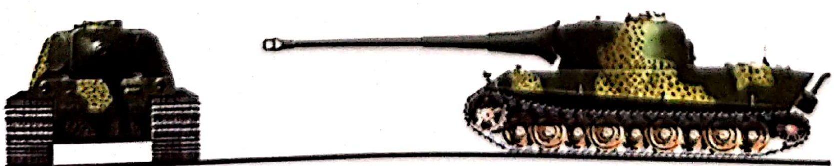




Panzer Porsche "Maus"



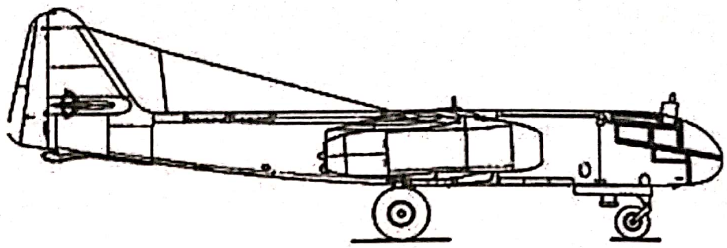
Panzer Adler "E100"

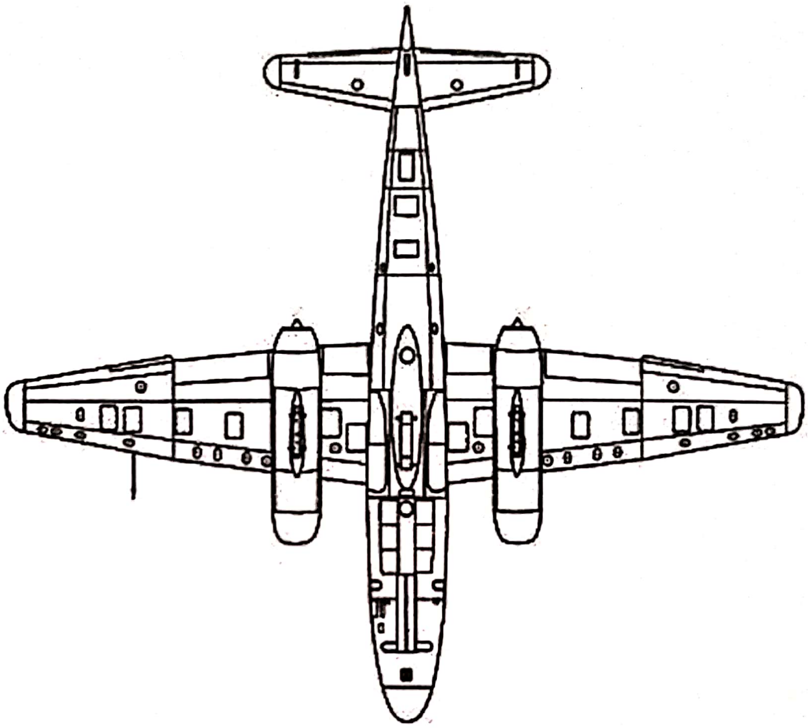


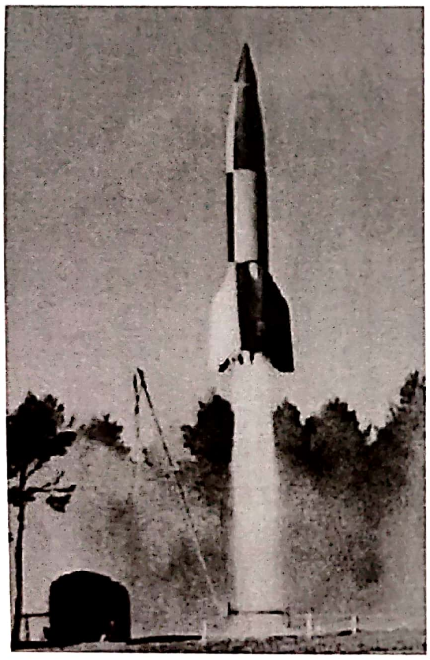
Panzer Krupp "Löwe"

Arado Flugzeugwerke, Bombardier cu reacție
Arado Ar 234, 1944, piese tehnice și imagine de epocă >

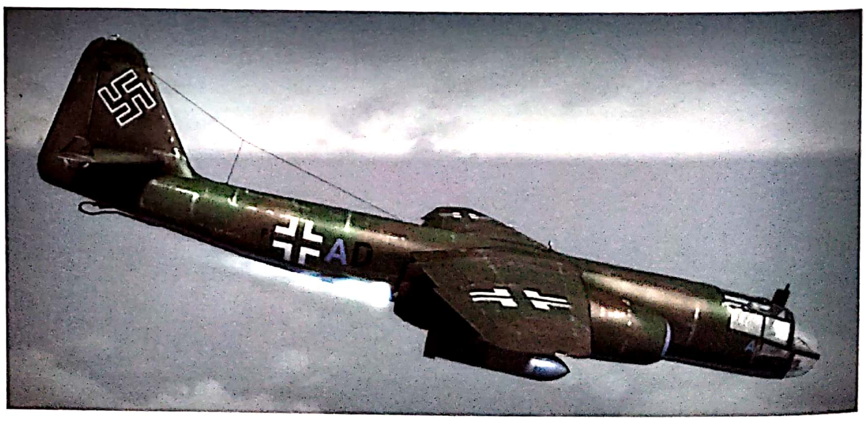
Centrul de Cercetări al Armatei Peenemünde, Racheta balistică *Vergeltungswaffe 2* (Arma de revanșă V–2) ⌄

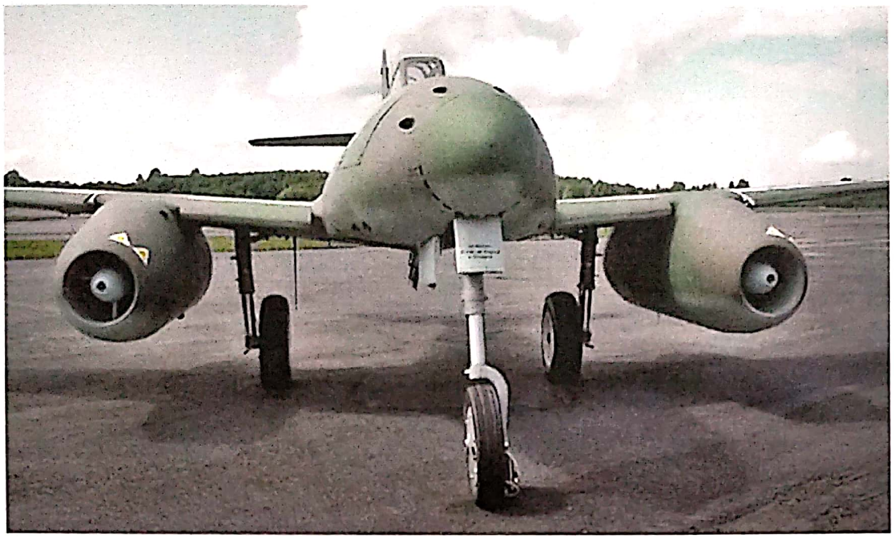


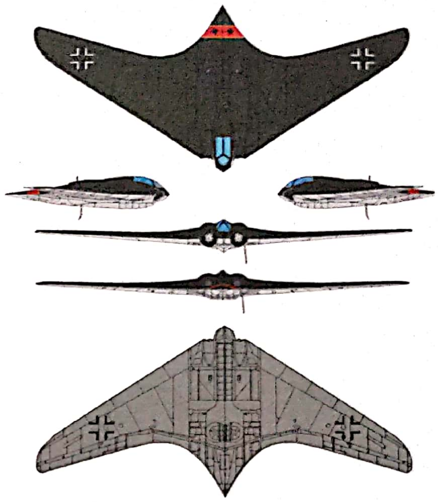




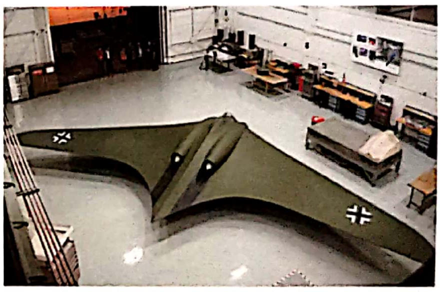


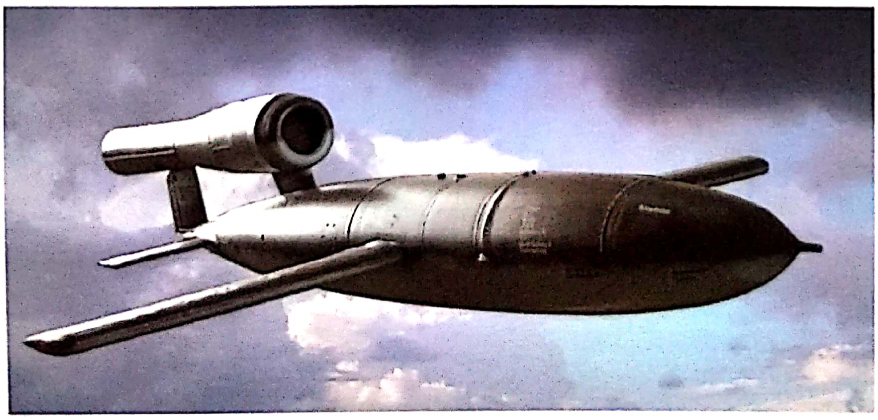












Willy Messerschmitt, Avion de luptă cu reacție Messerschmid Me 262, 1944 ┌

Fieseler, Racheta de croazieră *Vergeltungswaffe-1* (Arma de revanșă V–1) <

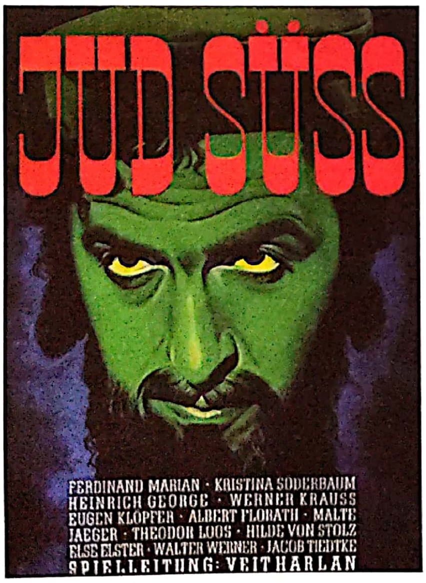
Bombardier / Avion de vânătoare monoaripă, Horten Ho 229, piese tehnice și fotografie, 1944 ^

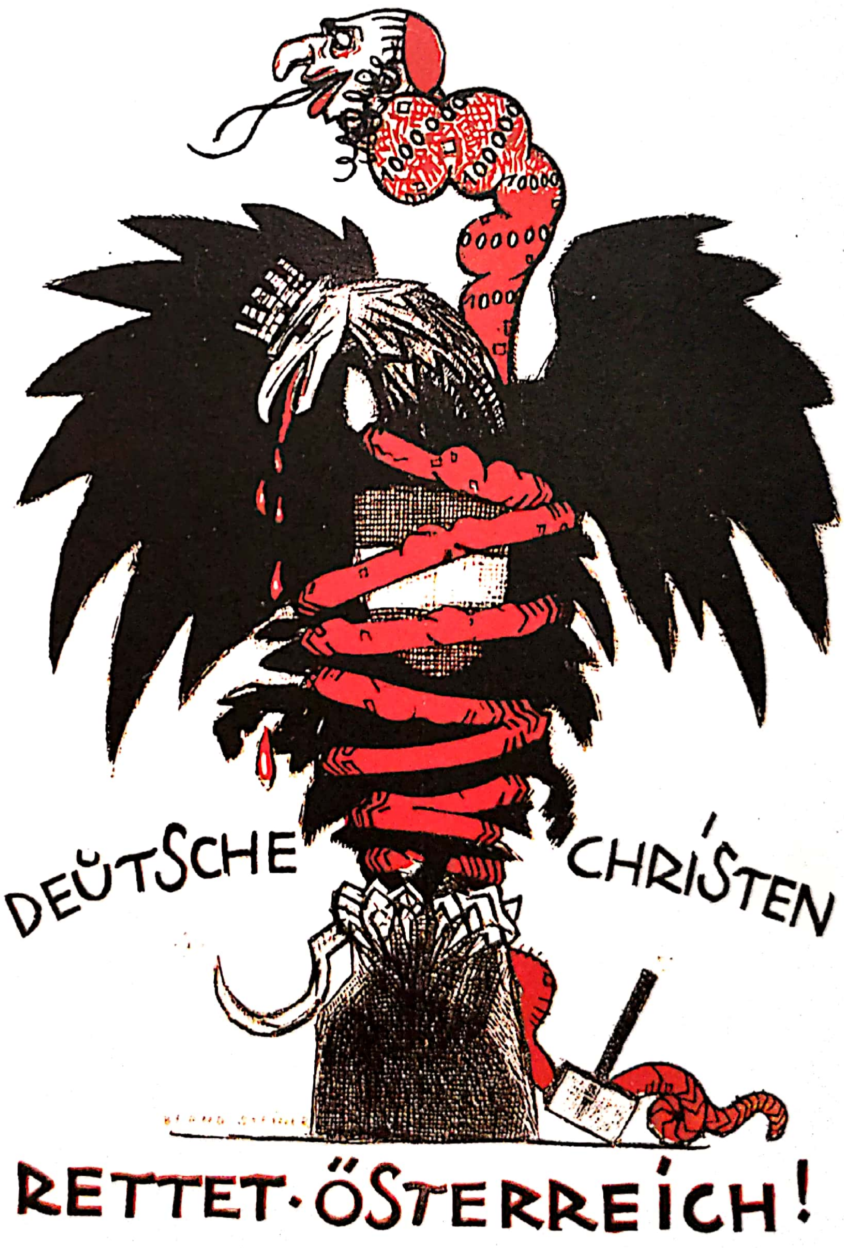
Afiş de propagandă antisemită «Deutsche Christen rettet Österreich» («Creştinii germani salvează Austria») ⌟

Afiş de propagandă antisemită, «Der Jude» («Evreii») ⌄

Afişul filmului antisemit, *Jud Suss* (Eternul evreu), 1940 ⌄



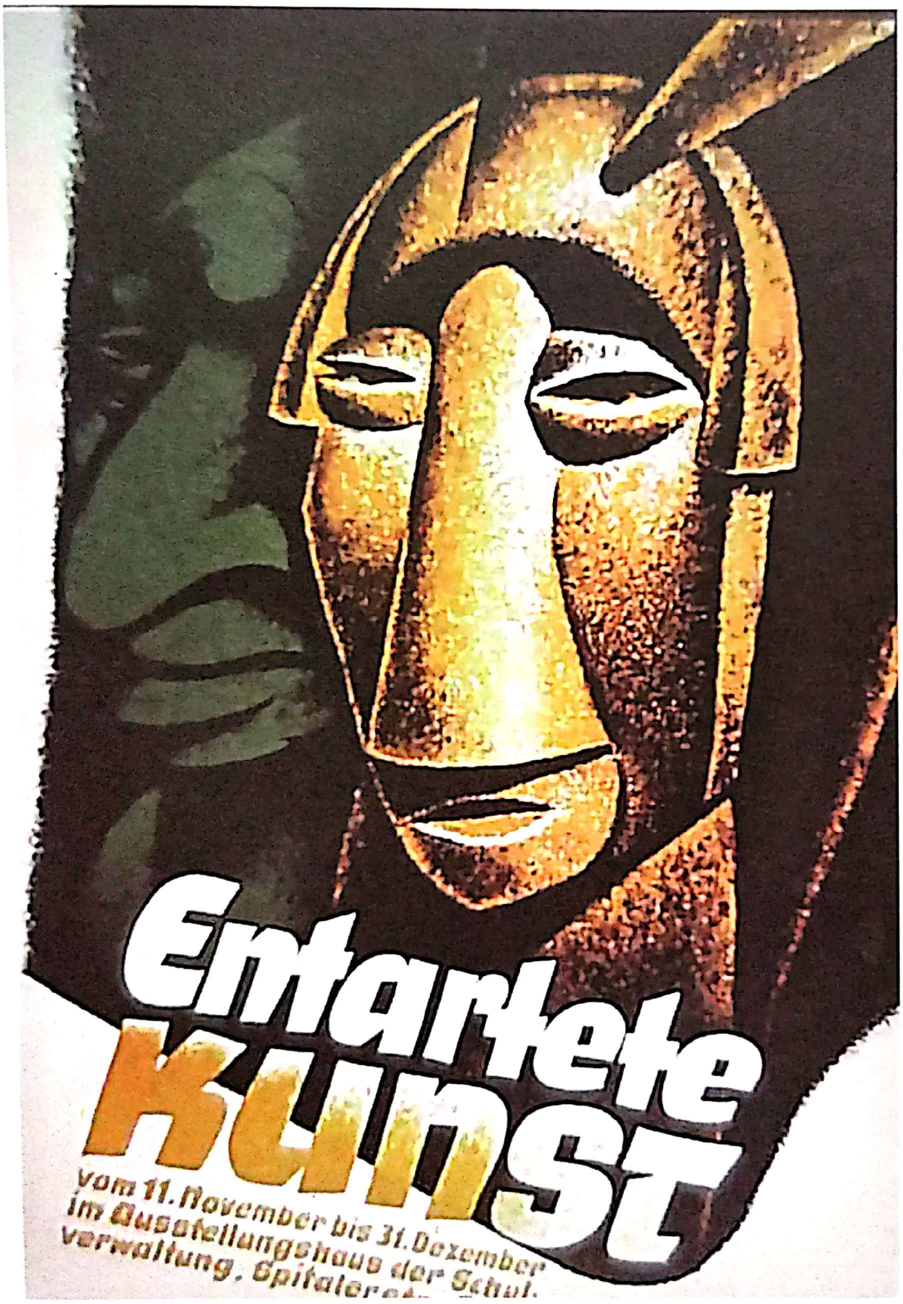




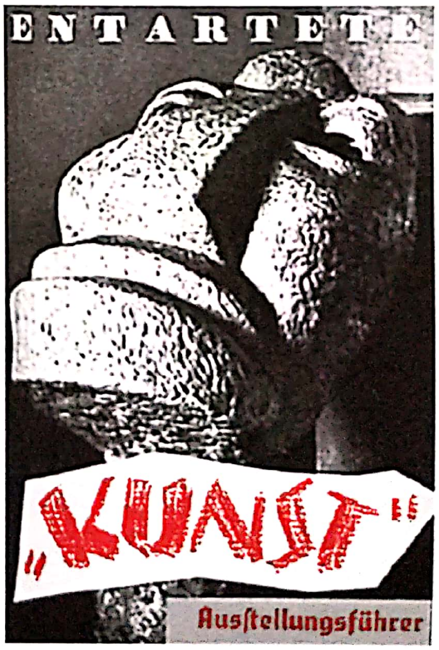
Afiş de propagandă împotriva *Entartete Kunst* (Arta Degenerată), Hamburg, 1938 ⌞

Afiş de propagandă împotriva *Entartete Musik* (Muzica Degenerată) ⌄

Afiş de propagandă împotriva *Entartete Kunst* (Arta Degenerată) înfăţişând sculptura *Omul nou* de Otto Freundlich, München, 1937 ⌄

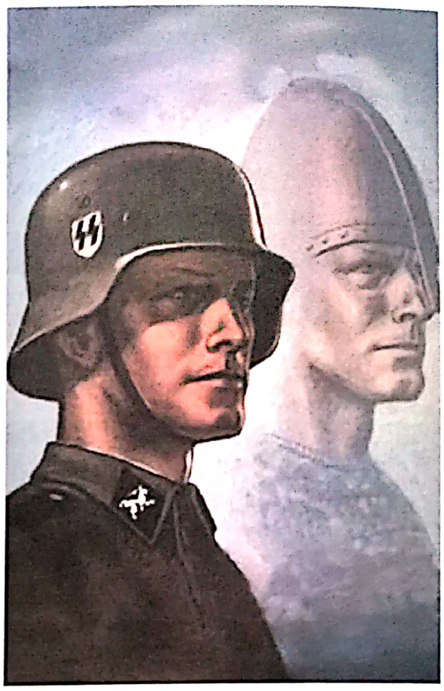




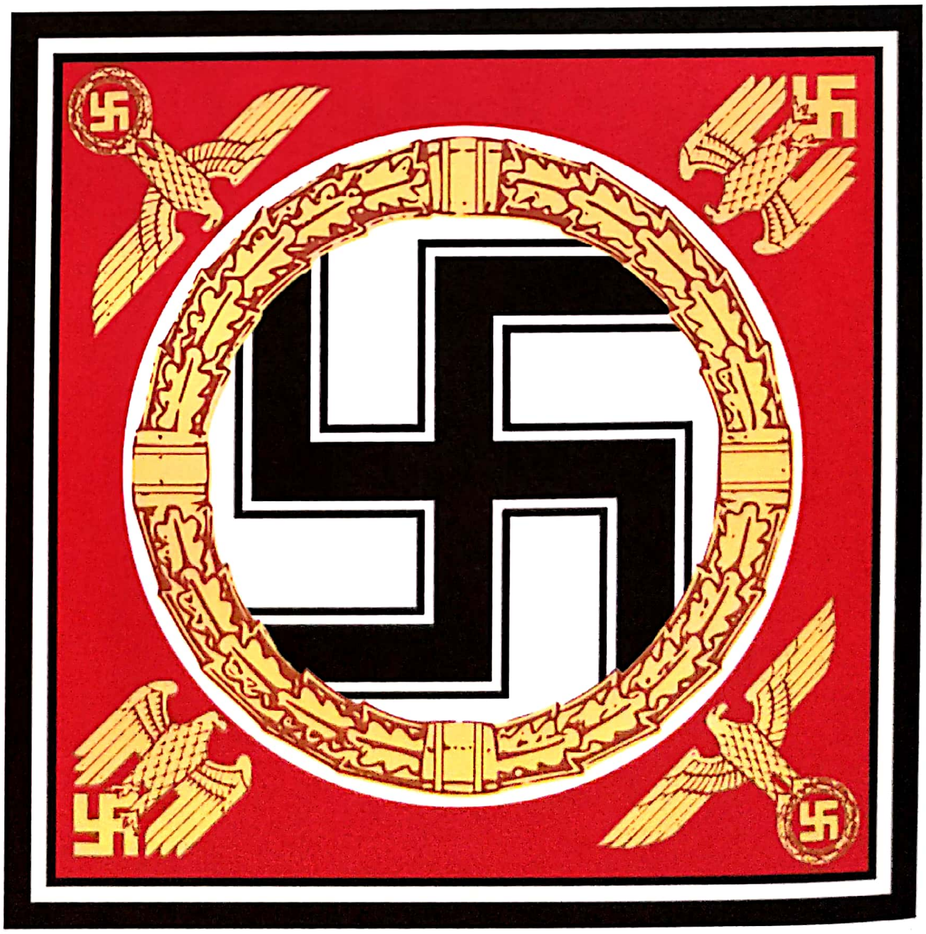


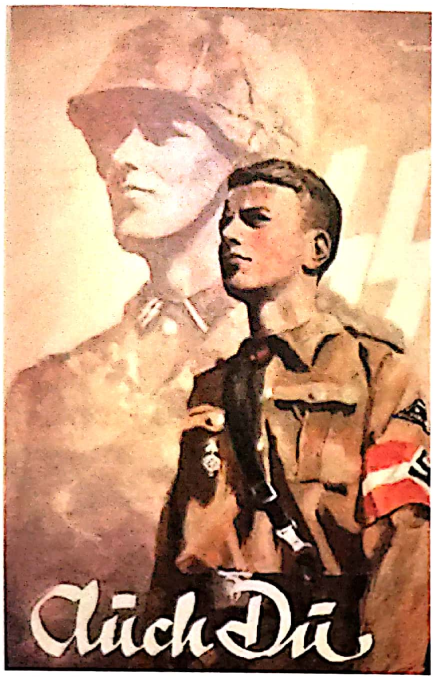
Afişe pentru înrolarea în Waffen-SS >





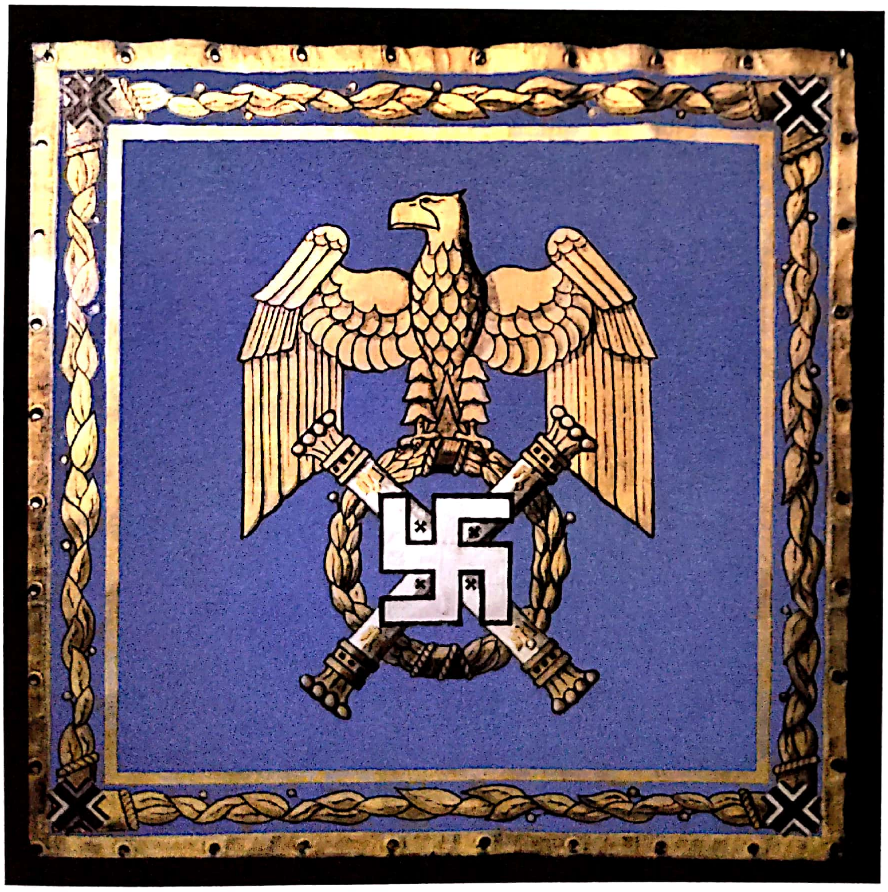
Drapelul lui Adolf Hitler >





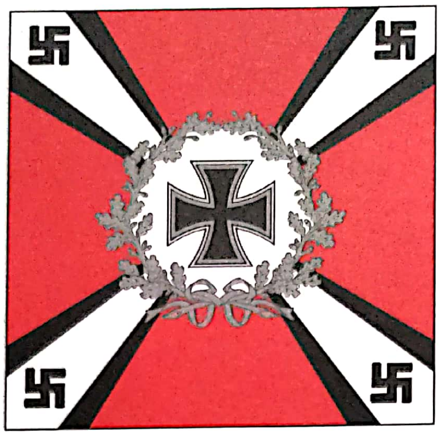


Afişe pentru înrolarea în Waffen-SS <



Stindard german cu vulturul şi svastica <

Stindarde germane cu svastica şi vulturul >



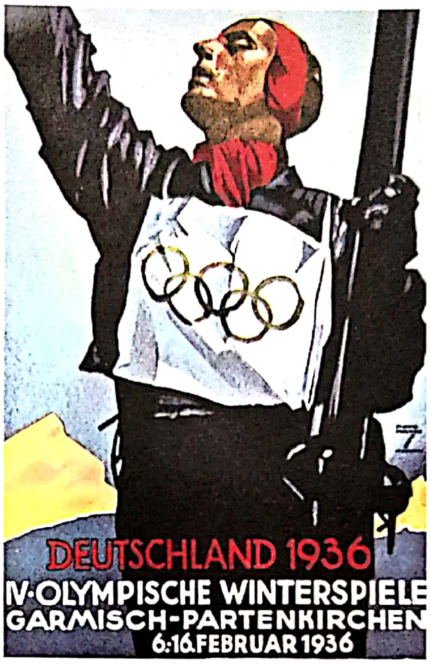


Afişe pentru KDF – *Kraft durch Freude* (forţă prin bucurie) Wagen sau Volks-wagen ⌟ ⌄



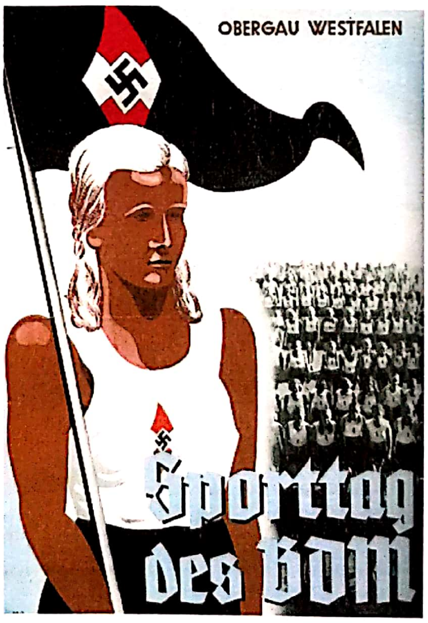






Afişe pentru Olimpiada de vară de la Berlin şi Olimpiada de iarnă de la Garmisch-Partenkirchen, 1936





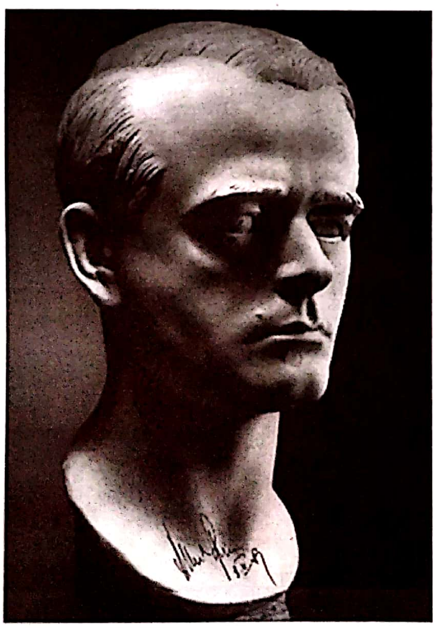
Afiş pentru *Sporttag des BDM* (Ziua Sportului dedicată Ligii Fetelor germane), 1936

NOTE

1. Mumford, Lewis, *The Myth of the Machine* (I. *Technics and Human Development*, 1967; II. *The Pentagon of Power*, 1970), Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York
2. Hitler, Adolf, «Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes», în *Reden des Führers*, München, 1967
3. Petsch, Joachim & Schäche, Wolfgang, «Tendences fondamentales et caractères de l'architecture nationale-socialiste», în *Les realismes 1918–1939*, Paris, 1980
4. cf. Williams, Robert C., «From Positivism to Collectivism: Lunarcharsky and Proletarian Culture», în Williams, *Artists in Revolution*, Indiana University Press, Bloomington, 1977
5. von Treitschke, Heinrich, *Politik, Vorlesungen gehalten an der Universität zu Berlin*, S. Hirzel, Leipzig, 1897–1898
6. *The speeches of Adolf Hitler, April 1922–August 1939*, Ed. H. Fertig, New York, 1969.
7. Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History (World of Art)*, Ed. Thames & Hudson, London, 2007
8. Goebbels, Joseph, *Michael - Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Ed. Franz Eher, München, 1929
9. Moeller van der Bruck, Arthur, *Die Deutschen: Unsere Menschheitsgeschichte*, 8 volume, Minden in Westfalen, 1904–1910
10. Renner, Paul, *Kulturbolschewismus?*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich / München / Leipzig, 1932 și Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main / Basel, în 2003
11. von Senger, Alexander, *Krisis der Architektur*, Rascher Verlag, Zürich, 1928
12. Frampton, Kenneth, *Histoire critique de l'Architecture Moderne*, Ed. Philippe Sers, Paris, 1985
13. Schultze-Naumburg, Paul, *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*, *Deutsche* Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1934
14. Croce, Benedetto, *La storia come pensiero e come azione*, Ed. Laterza & Figli, Bari, 1938
15. Speer, Albert, *Declarația finală de la Nürnberg*, T.I. Nürnberg, 1946
16. Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Les Belles Editions, Paris, 1938
17. *Ibid.*
18. Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Les Belles Editions, Paris, 1938
19. Benevolo, Leonardo, *Storia dell'Architettura moderna*, Ed. Laterza & Figli, Bari, 1987
20. *Ibid.*
21. Benevolo, Leonardo, *Storia dell'Architettura moderna*, Ed. Laterza & Figli, Bari, 1987
22. Soffici, Ardengo, *Spirito ed estetica del fascismo*, 1923
23. Speer, Albert, *Journal de Spandau*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1975
24. Tafuri, Manfredo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Electa, Milano, 1979
25. Gysling-Billeter, Erika, *Die dreissiger Jahre, Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst*, München, 1977
26. Kershaw, Ian, *Hitler. 1936–1945*, Ed. Flammarion, Paris, 2001
27. Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Les Belles Editions, Paris, 1938
28. Larson, Lars Olof, *Albert Speer: le plan de Berlin (1937–1943)*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1983
29. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
30. *Ibid.*
31. Tafuri, Manfredo & Francesco, Dal Co, *Architettura contemporanea*. Ed. Electa, Milano, 1976
32. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
33. *Ibid.*
34. Tafuri, Manfredo & Francesco, Dal Co, *Architettura contemporanea*. Ed. Electa, Milano, 1976
35. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
36. Giesler, Hermann, *Ein anderer Hitler: Bericht seines Architekten: Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen* (2nd ed.). Ed. Druffel, Leoni am Starnberger See, 1977. ISBN 380610820X
37. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
38. *Ibid.*
39. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
40. *Ibid.*
41. Speer, Albert, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M. / Berlin, 1969
42. Haftmann. Werner, *Malerei im Zwanzigsten Jahrhunder*, Prestel Verlag, München, 1954
43. Golomstock, Igor, *L'art Totalitaire*, Editions Carré, Paris, 1991
44. Hitler, Adolf, *Reden und Proklamationen 1932–1945*, R. Löwit,Wiesbaden, 1973
45. Herlem, Didier, «Polarité des sexes, racialités des corps. Sens et message du nu dans la sculpture du Troisième Reich», în *Quasimodo*, Montpellier, nr. 5, 1998
46. Goebbels, Joseph, *Signale der neuen Zeit, 25 ausgewähle Reden von Dr. Joseph Goebbels*, Zentralverlag der NSDAP, München, 1934
47. Adam, Peter, *Kunst în dritten Reich*, Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags, Hamburg, 1992
48. Golomstock, Igor, *L'art Totalitaire*, Editions Carré, Paris, 1991
49. Miller Lane, Barbara, *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968
50. Hitler, Adolf, «Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes», în *Reden des Führers*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1967
51. *Ibid.*
52. Hitler, Adolf, «Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes», în *Reden des Führers*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1967
53. Tafuri, Manfredo & Francesco, Dal Co, *Architettura contemporanea*. Ed. Electa, Milano, 1976

ANEXE

Arno Breker, Portretul lui Albert Speer, 1939 ˅



Pentru o înțelegere cât mai corectă a uneia dintre cele mai tulburi perioade din istora omenirii, în care arhitectura a jucat un rol de primă mărime, este plin de interes a cunoaște parte din mărturiile arhitectului Albert Speer, «arhitectul lui Hitler», autorul celor mai reprezentative opere ale arhitecturii celui de-al Treilea Reich. Mărturiile acestei figuri tragice a arhitecturii moderne au fost scrise după ce marele arhitect a petrecut douăzeci de ani în închisoarea destinată marilor criminali de război de la Spandau, pentru vina de a fi fost în ultimul an al războiului Ministrul Armamentului. Ele sunt o cutremurătoare mărturie a dramei unui intelectual de elită care a intrat dezinteresat și plin de entuziasm în jocul absolut și abject al puterii totalitare, care corupe totul. Bruno Zevi afirma că până și «cine vorbește de totalitarism își murdărește mâinile».

* Extrase dintr-o serie de interviuri ale lui Adelbert Reif cu Albert Speer, apărute în anul 1979 sub titlul *Technik und Macht* (*Tehnică și putere*), la Ed. Bechtle și republicate în 1981 cu noul titlu, plin de simboluri amare, *l'Immoralité du pouvoir* (*Imoralitatea puterii*), la Edition de la Table Ronde.

ALBERT SPEER, ADELBERT REIF

IMORALITATEA PUTERII*

ARHITECTURA ȘI FUNCȚIUNEA DE AUTOREPREZENTARE DEPERSONALIZAREA PRIN ARHITECTURĂ

Există, după părerea dumneavoastră, un raport direct între caracterul criminal al regimului hitlerist și arhitectura sa?

Aș vrea să spun, în preambul, că nimeni în Germania în 1933 nu putea să presimtă sau să-și imagineze că într-o zi Hitler și complicii săi vor încerca să-i extermine pe toți evreii. Aș fi putut, fără îndoială, să remarc în megalomania construcțiilor și proiectelor de construcții național-socialiste, la care am luat parte în mod decisiv, dorința de putere absolută a lui Hitler. Aceasta se putea remarca încă din primele schițe ale lui Hitler de restructurare arhitectonică a Berlinului, datând din anii 1925–1926, în care se vedea înclinația spre colosal. Imoralitatea «voinței de putere»: Nietzsche a proclamat-o cu aproape patruzeci de ani mai înainte.

Pentru fiecare perioadă istorică, edificiile sunt expresia perenă a conținutului spiritual, artistic, social și politic al epocii respective. În același mod în care construcțiile noastre actuale sunt expresia epocii industriale, construcțiile care trebuiau să se realizeze în timpul lui Hitler – și care nu au fost niciodată terminate, iar unele nici măcar începute – erau o expresie a violenței. Această violență urma, de altfel, să se transforme mai târziu în crimă – și spun aceasta perfect conștient, în acest context «fără măsură» – despre care avem astăzi o cunoaștere mai precisă. Când trec în revistă edificiile care erau proiectate: de exemplu «Marele Dom» din Berlin, cea mai mare sală de reuniuni din lume, care trebuia să fie punctul central al capitalei lumii, cu înălțimea sa de 230 de metri și cu o cupolă cu diametrul de 250 de metri; palatul pe care Hitler dorea să și-l construiască sau Statul Major General al *Wehrmacht*-ului și Cancelaria Reichului, toate aceste construcții contrastau într-o manieră neobișnuită cu scara umană. Între spiritul uman ca individ și aceste clădiri depersonalizate, nu există unitate comună de măsură.

A impresiona lumea era una din intențiile pe care Hitler le-a urmărit în toate planurile și proiectele sale de arhitectură. O a doua intenție consta în a crea monumente în onoarea grandorii sale. El se entuziasma gândindu-se la ideea că un țăran venit la Berlin din fundul unei provincii germane ar fi intrat în «Marele Dom» și ar fi fost zguduit de imaginea văzută. Chiar și crearea la Nürnberg a ceea ce s-a numit *Lichtdom* era pentru el – și pentru mine – voința, dusă foarte departe, de a impresiona lumea, în mod cert din punct de vedere politic,

cu scopul de a ordona, de a subordona oamenii, de a le anula personalitatea. Nu există nicio îndoială că există o corelare între această depersonalizare și Hitler. Hitler se plasa fără ezitare și fără scrupule deasupra destinelor umane: indiferent dacă era vorba de soldații «săi», de tineretul poporului «său» german, sau de întregi popoare, ca evreii. El a trimis acești oameni la moarte fără niciun fel de remușcări. Această depersonalizare a omului de către Hitler și național-socialism s-a repercutat, în totalitate și în primul rând, în arhitectură. Oare, cum să nu punem în relație politica lui Hitler, a cărui scop a fost de a domina Europa și apoi lumea, cu marile construcții pe care le-a proiectat? Aceste construcții anticipau scopurile finale ale sale, fiind în complet acord cu concepțiile sale politice. Este, în istorie, o situație unică, care se poate spune că nu poate să se mai repete, ca șeful unui stat să facă planurile construcțiilor comemorative ale victoriilor și să precizeze în detaliu conținutul lor, atunci când doar victoriile (care trebuiau câștigate) ar fi putut să le confere semnificație. Bineînțeles că există în marile orașe din întreaga lume, axe care au exemplul cel mai celebru în Champs-Elysées din Paris. Există și arcuri de triumf. Dar arcul de triumf a lui Hitler depășea de câteva ori măsurile celor mai mari construcții de acest fel. Așa cum Hitler mi-a spus într-o zi, înainte de începutul războiului: «Oaspetele oficial, care iese de la gară, trebuie să-și amintească la vederea acestui arc de triumf, de dimensiunile victoriilor noastre. Și această imagine trebuie să fie încadrată de o alee de trofee pe care noi le vom lua, în viitor, de la inamici. Ele vor fi instalate pe socluri de marmoră». «Oaspetele oficial» și-ar fi continuat drumul spre nord, de-a lungul unei mari hale rectangulare care era, și ea, destinată glorificării victoriilor lui Hitler. Printre obiectele pe care Hitler, după campania victorioasă din Franța, vroia să le expună în această hală, figura și vagonul-restaurant în care fusese semnat la Compiègne armistițiul și capitularea Franței. În afară de acesta, sala de onoare de la parter, urma a fi umplută de trofee, de drapele luate de la inamic și de tot felul de documente privitoare la victorie. Sub această sală, urma a se amenaja, la o scară gigantică, o criptă boltită de granit cu o lungime de 180 de metri. Aici, Hitler prevăzuse locul pentru sute de sarcofage de generali și de mareșali, de piloți de vânătoare, de comandanți de submarine, de șefi de divizii blindate, cu mult timp înaintea începutului războiului. Este adevărat că nu era încă decis de a exhuma rămășițele lui Friederich cel Mare pentru a le expune aici, dar hotărâse deja ca cel mai apropiat colaborator al mareșalului Hindenburg, generalul Ludendorff, trebuie să-și găsească aici, împreună cu soția sa Mathilde, ultimul lăcaș. Monumentele comemorative pentru victoriile din viitoarele campanii ale lui Hitler luaseră deja naștere, pe hârtie, încă înaintea războiului. El considera aceste construcții ca un fel de confirmare anticipată a politicii sale. În rest, arhitectura național-socialistă a fost pusă în operă, fără niciun echivoc, în serviciul propagandei politice. Grație ei, putem înțelege de ce realizări colosale, în adevăratul sens al cuvântului, era capabil național-socialismul.

IDEOLOGIE ȘI CULTURĂ

În «Jurnalul de la Spandau» ați scris: «Nu a existat o ideologie a arhitecturii național-socialiste [...] în final conta doar giganticul [...] Ideologia era vizibilă în definirea comenzii, dar nu în stil». Continui să refuz a vorbi, în ceea ce privește epoca de guvernare hitleristă, că în scopurile sale politice s-a urmărit o anumită «viziune a lumii», adică o ideologie în sens clasic. Era vorba de un fel de «pseudo-ideologie» fără semnificat deliberat și deci de ceva fără forța de a crea forme; nu o putem compara cu curentele ideologice din timpul Revoluției franceze care continuă a-și exercita influențele și în zilele noastre. Ceea ce caracterizează epoca lui Hitler, este faptul că se vorbea mult de ideologie și că se imaginau despre ea diverse lucruri în cercurile partidului, dar dacă se privea mai de aproape, se remarca că toate criteriile care definesc o ideologie, în sens clasic, lipseau. În final, folosirea violenței, a brutalității și a inumanului în politica practică nu sunt componente care, reunite, să formeze o ideologie. Când vorbim de ideologie, atunci ne gândim la ideologii care își au originile, de exemplu, în umanismul italian care s-a difuzat în lumea occidentală și în ideologia comunistă. Comunismul a degenerat, devenind, indiferent din ce motive, un factor total destructiv. Dar național-socialismul nu poate fi în niciun caz – considerat ca factor pozitiv sau negativ – să pretindă că este o ideologie. De exemplu, național-socialismul nu a reușit să creeze o cultură proprie, cu toate că acesta i-a fost unul dintre obiective, nici în domeniul literaturii sau al teatrului, nici în acela al artei și al arhitecturii. În arhitectură singurul lucru nou a constat în definirea comenzii. Când comanda cerea crearea unei mari piețe pentru parade, care trebuia să aibă o anumită lungime pe o anumită lățime, pentru ca un număr de câteva mii, zeci de mii sau chiar sute de mii de oameni să defileze, iar șaptezeci, optzeci, sau chiar o sută de mii de oameni trebuiau să ia loc în tribune, atunci natural că acest ordin de mărime era determinat de aspectul politic și ideologic. Dificultatea mea principală venea din faptul că, pe marile suprafețe de paradă, distanțele sunt supradimensionate, fapt care făcea ca persoana în funcție de care era totul reglat – adică Hitler – să se micșoreze în așa măsură încât să devină doar un minuscul personaj. Am avut ideea de a pune ceva

în locul în care se găsea Hitler, și anume ceva care prin dimensiuni să impresioneze masele. Și așa au apărut drapelele gigantice, vulturul uriaș, sau crucea gamată care se găsea centrată deasupra lui Hitler. Se vede clar de unde provin diferitele elemente formale ale arhitecturii național-socialiste și care este originea combinațiilor acestor elemente formale: ele se raportau la modele care nu au nimic național-socialist și provin în general de la reprezentanții cei mai importanți ai *Jugenstil*-ului, cum au fost Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich și Bruno Paul, care s-au convertit în 1911 sau 1912 la un neoclasicism de un tip foarte simplificat.

CLASICISM ȘI DICTATURĂ = O FALSĂ SIMBIOZĂ

Nu se încetează de a califica arhitectura celui de al Treilea Reich drept «clasică» sau «neoclasică». Este exact că neoclasicismul reprezintă o formă arhitecturală care este direct legată de sistemele fasciste sau cu alte sisteme autoritare?

În mod cert este fals. Eu nu reușesc să înțeleg bine pentru ce motive stilul clasic este continuu asociat cu expresia imperială. Ceea ce se numește neoclasicism a fost o mișcare arhitecturală născută ca o contrareacție la *Jugenstil* și care a marcat și începuturile lui Walter Gropius. Stilul s-a difuzat în mod particular în Franța; în aceeași epocă s-a construit neoclasic în Rusia, Statele Unite și în Marea Britanie. Îmi amintesc încă foarte bine că revistele noastre de arhitectură publicau din când în când exemple venite de la Washington, de la Moscova sau din alte părți. Aceasta nu era în niciun fel o sursă de îngrijorare pentru al Treilea Reich deoarece el nu avea intenția de a elabora un stil propriu al național-socialismului. Hitler avea doar teama ca în alte țări – și în mod natural în Uniunea Sovietică – nimeni să nu depășească ordinul de mărime al scării pe care o hotărâse el însuși pentru «Noua Germanie». Aceasta era, de fapt o ambiție, pe care am putea să o numim americană, de record mondial în domeniul arhitecturii, așa cum a fost competiția înălțimilor, de o naivitate infantilă, dintre zgârie norii din Manhattan. Adevărata diferență dintre construcțiile lui Hitler și construcțiile din alte țări consta în forma dată temei-program, formei date programului nu numai din punct de vedere al aparențelor, dar mai ales din punct de vedere al ideilor. Pentru aceasta este fals a afirma – ceea ce se întâmplă însă din păcate permanent – că neoclasicismul reprezintă o formă de arhitectură care este specifică sistemelor fasciste și altor sisteme autoritare. Eu nu pot să-mi explic de ce trebuie să fi așa atunci când, deja în prima perioadă a Revoluției franceze, clasicismul și clasicul erau, în esență, o reîntoarcere la idealul uman al antichității, așa cum Europa îl cunoscuse în timpul Renașterii. Formele clasice nu apar în mod necesar în epoci de declin cultural și de decadență politică. Clasicismul modern a fost formulat de generația Revoluției franceze; era vorba de o epocă fecundă și plină de idei. În Germania clasicismul a domnit în timpul și după războaiele de eliberare și legătura sa cu antichitatea greco-romană a fost mai strânsă decât în Franța. Dar, chiar în această epocă, nu puteau să nu se vadă urme de eclectism și de manierism. Nu este o judecată depreciativă, deoarece chiar Mies van der Rohe, pentru a numi doar un nume celebru al epocii actuale, a fost de sute de ori copiat în lumea întreagă. Au existat, cred, în fiecare perioadă a unui stil, modele după care alte construcții au fost concepute în diferite țări. Dacă, în epoca barocului, construcțiile erau asemănătoare, toată lumea găsea aceasta normal. Și numai prin aceste continui repetiții s-a ajuns la starea de perfecțiune admirată astăzi. Tânărul Hitler și-a descoperit «preferințele pentru clasicism» la Viena. El a fost profund impresionat de către construcțiile neoclasice ale acestui oraș, care sunt și astăzi considerate în istoria artei ca exemplare. Dar el a fost impresionat și mai mult de construcțiile neobaroce din Viena: de *Burgtheater*, de Operă. Astfel Viena a influențat într-o manieră extraordinar de durabilă imaginea pe care Hitler și-o făcea despre arhitectură, fără a fi avut atunci niciun «arriére-pensée» politic.

În rezumat, pot să spun: construcțiile care au fost sau trebuiau a fi realizate în timpul lui Hitler erau neoclasice, dar programele, care erau la originea lor creau noi scări și aceste noi scări erau, într-un anumit fel, expresia epocii în care au fost sau trebuiau a fi create. Dimensiunile tuturor acestor proiecte – fie că este vorba de *Zeppelinfeld* de la Nürnberg sau de «Marele Dom» de la Berlin – nu pot fi înțelese și studiate decât pornind de la forma dată programului.

TRADIȚIA CONSTRUCȚIILOR MEGALOMANE

Într-un alt pasaj al *Spandauer Tagebücher* (*Jurnalului de la Spandau*) vorbiți de «tradiția construcțiilor megalomane». Dumneavoastră puneți arhitectura național-socialistă în raport istoric și istorico-cultural cu unele etape ale arhitecturii «de la antichitate până în epoca Revoluției franceze». Această teorie poate fi demonstrată din punct de vedere socio-cultural?

Bineînțeles. Tendința construcțiilor megalomane a făcut parte integrantă din toate culturile. Dacă considerați cele șapte minuni ale lumii antice, veți vedea că niciuna dintre aceste opere de artă nu se distinge printr-o particulară frumusețe; ele demonstrează, mai ales prin lipsa de măsură megalomană, de ce au rămas, pentru eternitate, minuni ale lumii. Aceasta începe, se poate spune, cu construcția turnului Babel. Când citim în Biblie motivele care au dus la construcția acestui turn, întâlnim exact aceleași

mobiluri care au făcut să se construiască, în întreaga istorie a culturii umane, edificii megalomane: dorința de autoreprezentare a unui suveran, dar mai ales dorința născută din necesitatea politică sau religioasă de a «impresiona» propriul popor sau pe adversar. Fac supoziția că înseși piramidele sunt construcții la edificarea cărora stătea nu numai religia dar și politica: simbolizarea puterii, menținerea dinastiei etc. Construcțiile lui Pericle de la Atena, cum ar fi Parthenonul, sunt, după părerea mea, monumente comemorative, tot cu caracter politic, care au fost create pentru a revigora amorul propriu al grecilor după războaiele medice pierdute. Templul lui Artemis din Efes cu măreața sa colonadă, sau templul din Selinunte exprimă aceeași dorință de a elimina omul ca măsură a tuturor lucrurilor. Bineînțeles, nu am intenția de a găsi scuze pentru arhitectura lui Hitler, așa cum mi s-a reproșat în unele ocazii. Grandoarea ei se datorează dorinței de a domina, de a depersonaliza ființa umană, la care mai concură și o anume «insensibilitate tehnicizată». Toate acestea nu au nimic însă în comun cu megalomania în sensul curent al termenului, chiar dacă toate construcțiile megalomane aduc mereu aminte de trăsăturile de caracter care i-au făcut, în istorie, pe uzurpatori și pe tirani să realizeze construcții comemorative supradimensionate. În acest context trebuie înțeleasă arhitectura național-socialistă. Ceea ce era planificat pentru Berlin, Nürnberg sau München și care a fost în parte realizat, nu avea nimic excepțional – excepționalul apărea doar în raport cu ordinea precedentă de mărime. Dar acest caracter aparent excepțional nu este deloc surprinzător dacă vom considera că mijloacele noastre tehnice au crescut în putere, permițând – dacă ținem să facem planuri megalomane – a duce megalomania la un alt nivel. Există un exemplu caracteristic în trecutul nostru foarte recent: celebru model al atomului de la Expoziția Mondială de la Bruxelles este un model la foarte mari dimensiuni, ceea ce, în sine, este megalomanie. Trebuie deci să convenim că dorința de megalomanie nu este numai expresia epocii lui Hitler, ci aparține esenței umane.

«VALOAREA DE PROPAGANDĂ» A ARHITECTURII

Există, pentru dumneavoastră, vreo diferență între «valoarea de propagandă» a arhitecturii național-socialiste și arhitectura modernă de prestigiu?
Absolut. Spre deosebire însă de arhitectura național-socialistă, valoarea de propagandă a construcțiilor moderne de prestigiu nu derivă din politică, sau nu este generată de puterea politică, ci de cea economică. Să luăm, de exemplu, construcțiile administrative moderne ale lui Mies van der Rohe: orice specialist știe că ar fi putut fi edificate reducând cu douăzeci sau treizeci la sută costurile de construcție, cu condiția esențială de a renunța la orice veleități de prestigiu depășind normalul. Când mă gândesc acum la celebrul *Seagram Building* din Manhattan: realizez că milioanele (de dolari) date de managerii de la Seagram au avut valoare de necesitate. De ce? Foarte simplu, deoarece grație acestui edificiu de prestigiu, foarte scump, ideea de whisky «Seagram» s-a infiltrat în mentalul unui foarte larg public. Avem astfel un exemplu net, scos din actualitate, de valoare de propagandă care altă dată exista în construcțiile lui Hitler la un nivel politic. Aș mai dori să adaug ceva. Noi vorbeam mai înainte de un proces de depersonalizare pe care construcțiile lui Hitler l-au declanșat prin dimensiunile lor prea mari, prin ordinul de mărime detașat de scara umană. Această depersonalizare a individului în statul totalitar, care nu admite nicio formă de critică a cadrului general de viață, se extinde astăzi tot mai mult și în regimurile democratice: birocrația și tehnocrația cunosc o conjunctură ascendentă ca niciodată până acum. Și nu i se poate prevedea sfârșitul. Experiența marilor edificii moderne arată cum preponderența absolută a tehnicii oprimă la rândul ei valorile personale umane. Iată pentru ce eu nu cred că există, sau că ar fi în lume, pericolul acut al unui «nou Hitler». Mi se pare că mai degrabă suntem pe calea unei noi dictaturi a tehnicii, sau a mijloacelor tehnologice asupra omului. Eu nu vreau să vorbesc numai despre dependența noastră *vis-à-vis* de tehnica modernă, mă gândesc mai degrabă la factori care erau de asemenea de importanță decisivă în epoca dictaturii hitleriste: în principal factorul de fascinație. Acest factor este cel care joacă astăzi un nou rol și aceasta sub forma sugestiei pe care tehnica o provoacă și care ne face să credem că nu vom putea exista în afara progresului tehnologic nestăvilit.

MARILE CONSTRUCȚII ALE LUI HITLER: UN ACT DE AUTOREPREZENTARE

Dumneavoastră definiți dorința lui Hitler pentru mari construcții, în sens psihologic, ca pe un act de autoreprezentare sau mai bine spus de autoglorificare?
Interesul personal al lui Hitler era exclusiv orientat către construcțiile de prestigiu. Prin aceasta nu vreau să afirm în mod absolut că Hitler, în timpul luptei pentru putere, nu punea la socoteală, din sinceră convingere, considerațiuni sociale care se repercutau direct asupra urbanismului, asupra orașelor. Tocmai din acest motiv noi, tinerii arhitecți, așteptam de la Hitler mari inovații în acest domeniu. Dar, am fost foarte dezamăgiți când Hitler nu a continuat a se mai interesa de probleme de acest tip – cu unele excepții. El a avut evoluția unui om care, ajuns în culmea gloriei politice, nu poate rezista la tentații și – pervertit de ele la un înalt nivel – încearcă el însuși, în toate domeniile, să-și manifeste propria putere, inclusiv în domeniul arhitecturii.

În cartea apărută în 1940, în Elveția și intitulată *Hitler m'a dit* (*Hitler mi-a spus*), Hermann Rauschning, fostul președinte al senatului din Danzig, a reprodus o întrevedere cu Hitler în cursul căreia acesta s-a explicat în ceea ce privește finalitatea construcțiilor astfel: «Prin noua arhitectură eu dau poporului proba directă a voinței mele de a transforma totul. Această voință se va raporta asupra construcțiilor și asupra oamenilor. Arhitectura noastră este la scara caracterului nostru: există o corespondență între oameni și spațiile în care ei trăiesc, muncesc, se recreează. Numai prin grandoarea și puritatea construcțiilor noastre poporul poate realiza dimensiunile gândurilor noastre. Eu nu aș fi putut comite o greșeală mai mare decât prin a începe cu orașe și case muncitorești. Toate acestea vor veni la timpul lor. Aceasta este de la sine înțeles. Un guvern marxist sau burghez s-ar fi putut mulțumi cu asta. Dar numai un partid ca al nostru este capabil de a restitui libertatea și grandoarea celei mai nobile dintre arte. De la epoca catedralelor noi suntem primii care oferim artiștilor sarcini așa de mari și așa de îndrăznețe. Nu este vorba de a construi case private, vile sau pavilioane, ci de a face să țâșnească din pământ edificii, cele mai vaste care au fost ridicate de la egipteni și babilonieni încoace. Noi creăm monumente sacre, simboluri de marmoră ale unei noi civilizații. Eu a trebuit să încep astfel, pentru a marca cu o pecete indestructibilă poporul meu și epoca mea».
Acestea fiind zise, noi trebuie să ținem seama de faptul că Hitler își fixase deja, din 1925, prin schițele «Marelui Dom» și a Arcului de Triumf din Berlin, obiectivele care vor determina o nouă viziune arhitectonică. Aceste două construcții urmau a avea dimensiuni nemaiatinse în istoria construcțiilor: megadimensiuni. Toate aceste construcții – fie ele din Berlin sau din Nürnberg – erau într-o oarecare măsură construcții culturale. Chiar dacă nu ar fi fost construite ca atare, ele ar fi devenit necesarmente din cauza efectului produs. Mă gândesc mai ales la «Marele Dom». Cu siguranță că Hitler știa că etica creștină era împotriva concepțiilor sale. Un veritabil creștin nu putea fi un național-socialist. Dar Hitler știa cum se poate face ca biserica să fie eliminată din conștiința opiniei publice. Intenția sa era de a crea pentru oameni organizații politice mai puternice, ceea ce ar fi condus, aproape cu certitudine, la transformarea aspirațiilor religioase, prezente în aproape fiecare om, într-un «ritual de cult» național-socialist pseudo-religios, care să se desfășoare pe de-a-ntregul în limitele idealismului și al docilității politice; un proces pe care l-am întâlnit și în Uniunea Sovietică. Acest «Mare Dom» ar fi trebuit să devină un «dom de cult», și în acest caz nu un loc pentru o practică cvasi religioasă, ci un loc consacrat unei idei naționale duse la exces.
În această ordine de idei, ar trebui totuși să spun ceva și despre «teoria ruinelor», care nu aparține lui Hitler, ci îmi aparține. Am văzut într-o bună zi, la Nürnberg, cum zăceau ruinele unui depou de tramvaie, construit din fier și beton. Ce impresie nesemnificativă produceau aceste mormane de resturi? Din acea clipă am avut ideea că marile construcții nu trebuie să fie realizate din beton armat, ci trebuie să ne reîntoarcem la metodele de construcție ale antichității, care sunt încă remarcabile chiar în stare de ruină. Am perseverat în această idee și am elaborat un mare desen, din păcate pierdut, al *Zeppelinfeld* de la Nürnberg pentru a înțelege cum ar fi arătat această construcție în ruine, acoperite de verdeață. Când am vrut să îi arăt acest desen lui Hitler, unii din colaboratorii lui s-au arătat îngroziți; ei considerau un sacrilegiu numai de a putea gândi că Reichul lui Hitler nu va fi etern. Dar Hitler a înțeles că este vorba de o contribuție la conservarea monumentelor sale pentru posteritate și, în consecință, el nu a încetat să amintească cât de importantă a fost pentru fascismul lui Mussolini conservarea monumentelor marelui Imperiu Roman; aceasta a servit, într-o oarecare măsură, ca bază pentru un memorial al unei epoci istorice dispărute în care se doreau a fi găsite originile regimului. Dar, din cauza costurilor enorme ale construcțiilor, numai un mic număr de edificii cărora Hitler le-a acordat o importanță particulară, ar fi putut fi construite conform acestei teorii: de exemplu, Stadionul de la Nürnberg, *Märzfeld*, *Soldatenhalle* din Berlin, «Marele Dom», palatul lui Hitler și mai mult ca sigur Arcul de Triumf.
Un lucru este astăzi în afara oricărei îndoieli: dorința de putere a lui Hitler s-a reflectat în primul rând în marile sale edificii, în forma unei dorințe de putere totală. Când ne gândim la scara acestor construcții, o întreagă ideologie este în joc: ideologia violenței. În același mod în care o catedrală impresionează pe credinciosul care asistă la slujbă, construcțiile lui Hitler trebuiau să servească – așa cum s-a întâmplat cu edificiul dedicat Congreselor Naționale ale Partidului de la Nürnberg – pentru a fascina lumea. Trebuie să remarcăm că marile construcții catolice s-au născut dintr-o mare credință; prin dimensiunile lor ele reprezentau însăși credința. Edificiile lui Hitler erau și ele supradimensionate, dar aceste dimensiuni au fost create pentru a reprezenta puterea.

HITLER SALVATORUL

În cartea sa *Hitler m'a dit* (*Hitler mi-a spus*), Hermann Rauschning insistă continuu asupra faptului că Hitler, în fond, găsea ridicol de a fi mereu prezentat de către propaganda național-socialistă ca un fel de «salvator».
Cu siguranță: Hitler a afirmat constant și cu insistență, că s-ar răsuci în mormânt dacă istoria, așa cum își imaginau cei din SS, l-ar considera ca pe un sfânt. Dar eu cred că el nu rezista totuși tentației de a accede la un stadiu atât de elevat și «distanțat» de mase, de a exersa acțiuni depersonalizate ca un

personaj care are deja o grandoare istorică încă de când este în viață, pe pământ. Hitler nu pare a fi fost total insensibil la astfel de considerațiuni, pe care, le aproba chiar, fapt demonstrat de «Marele Dom» din Berlin care nu putea fi comparat, deși era mult mai mare, decât cu Sfântul Petru din Roma. Sub cupola domului, dacă ar fi fost terminată, Hitler ar fi «celebrat» marile manifestări anuale, deoarece talia și configurația interioară a spațiului nu ar fi fost demne decât de un fel de messă și nu de manifestări obișnuite. Deoarece Hitler nu și-a dezvăluit niciodată integral gândurile, cei din anturajul său nu au putut să-i cunoască veritabilele concepții. Dacă el apărea sub masca unui om modest căruia îi repugnau manifestările de adulație și care nu dorea să fie considerat, încă din viață, ca un zeu, o făcea pentru că această modestie făcea parte din ceea ce astăzi se numește «imaginea de marcă», pe care o cultiva îmbrăcându-se modest și ducând o viață simplă, ceea ce constituia o parte importantă din propaganda lui Joseph Goebbels. Veritabilele obiective ale lui Hitler, care nu se spovedea nimănui, le putem doar bănui în mod indirect, de exemplu în domeniul arhitecturii. Aici, toate dorințele concurau spre o glorificare de o amploare absolut extraordinară, care l-ar fi prezentat, grație edificiilor, sub aspectul unui spirit supranațional. Acest fapt este atestat de către proiectul pe care Hitler însuși l-a elaborat pentru propriul său mormânt, ce urma a fi ridicat la München, într-o manieră care aducea aminte de concepții religioase. Este necesar să ne imaginăm absurditatea arhitectonică prin toată amploarea ei: sala de reuniuni a partidului trebuia să fie legată, în mod aparent, de o sală rotunda de talia Pantheonului; această sală era destinată a adăposti sarcofagul lui Hitler. În această «sfântă a sfintelor» a unei viitoare tradiții a partidului se afla sarcofagul ce conținea rămășițele pământești ale acestui «Messia» al poporului german; la o distanță convenabilă, de 15 metri, zeci de mii de discipoli, viitorii continuatori, trebuiau să fie pătrunși, în Marea Sală de Reuniuni a Partidului, de importanța celui care a fost eliberatorul politic și stăpânul destinelor lumii. Partidul urma a se reuni chiar pe locul în care a fost fondat. Fondatorul însuși era permanent prezent.

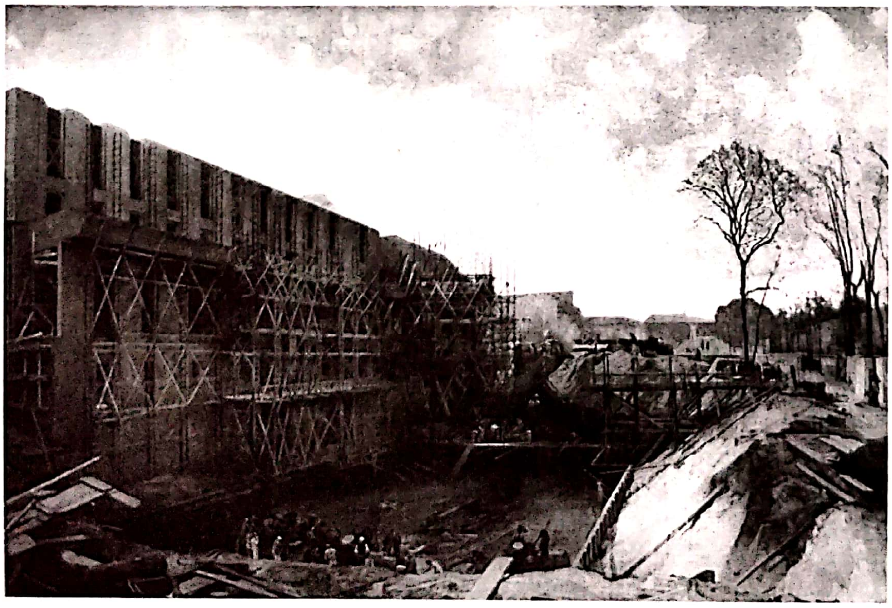
FUGA DIN FAȚA TRECUTULUI ARHITECTURAL

Cea mai mare parte dintre proiectele de construcții au rămas pentru Hitler doar proiecte; aproape toate construcțiile terminate – precum Cancelaria Reichului de la Berlin – au fost distruse în timpul războiului sau imediat după acesta. **Ce părere aveți, la mai mult de treizeci de ani distanță de era hitleristă, de propriile dumneavoastră lucrări executate ca «arhitect al Führerului»?**

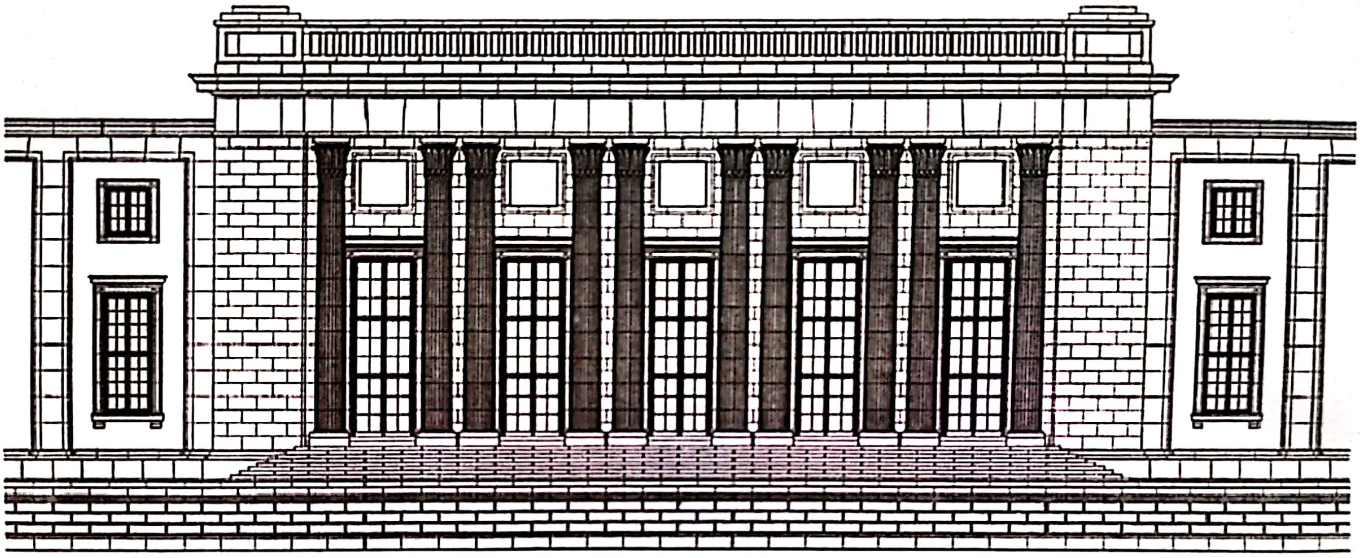
În fond nu regret că aceste lucrări nu au fost realizate – erau totalmente monstruoase. Pe de altă parte, un arhitect face ușor abstracție și chiar cu plăcere de condițiile politice care au dus la realizarea acestor construcții și nu poate să-și renege construcțiile făcute. Adică, în momentul în care consider operele pe care le-am realizat ca «arhitect al lui Hitler» dintr-un punct de vedere superior, atunci ar trebui să mă reneg; dar dacă mă limitez la munca mea de arhitect, eu consider că am captat spiritul epocii hitleriste, într-o manieră care, pentru a fi reprezentativă, era nu mai puțin inconștientă. Și aceasta nu este ceva negativ, deoarece orice arhitect este supus mai mult sau mai puțin spiritului dominant al epocii sale, lucru valabil și pentru cei din opoziție, a căror voință de a rezista era, în acel timp, un fapt remarcabil. Dacă astăzi îmi imaginez imaginea mea de arhitect așa cum mi-o doresc pentru un viitor îndepărtat, atunci prefer să fac distincție între cel care am fost ca orientare politică, adică Ministrul Armamentului lui Hitler și acela care a stat la planșeta de desen, care se forța a pune la punct, pe o coală albă de hârtie, un desen a cărui semnificație ar fi putut fi unică în istoria arhitecturii. Faptul că recunoașterea construcțiilor mele era incertă, fapt care nu s-a ameliorat cu timpul, m-a umplut de permanente îndoieli. Dar îmi rămâne totuși o mică geană de speranță că unele dintre ele nu-și vor găsi loc în istoria arhitecturii doar ca monstruozități. Pe de altă parte, este absurd să demolezi pur și simplu edificiile care au aparținut epocii național-socialiste. Acest act nu înseamnă depășirea trecutului ci fuga din fața prezentului. În Italia unele arcuri ridicole de triumf sunt, încă astăzi, prezente în fiecare mic oraș – aceasta demascând mult mai bine era mussoliniană decât uitarea lor. Bineînțeles, aș fi fost de acord, din motive de pur egoism, să nu se demoleze Cancelaria Reichului de la Berlin care era, la sfârșitul războiului, încă relativ bine păstrată. Ea ar fi putut furniza un magnific subiect pentru învățarea istoriei prin observare. S-ar fi putut arăta claselor de elevi locul, de exemplu, de unde Hitler a făcut marile presiuni asupra președintelui Republicii Cehoslovace Emil Hacha, până când acesta a semnat hârtia care a legiferat intrarea trupelor germane în țara sa. Este foarte important să fii astfel confruntat cu istoria nu doar să citești ceva despre acest subiect în cărțile de școală. Pentru aceasta îmi pare foarte rău că au fost rase de pe suprafața pământului aceste construcții.

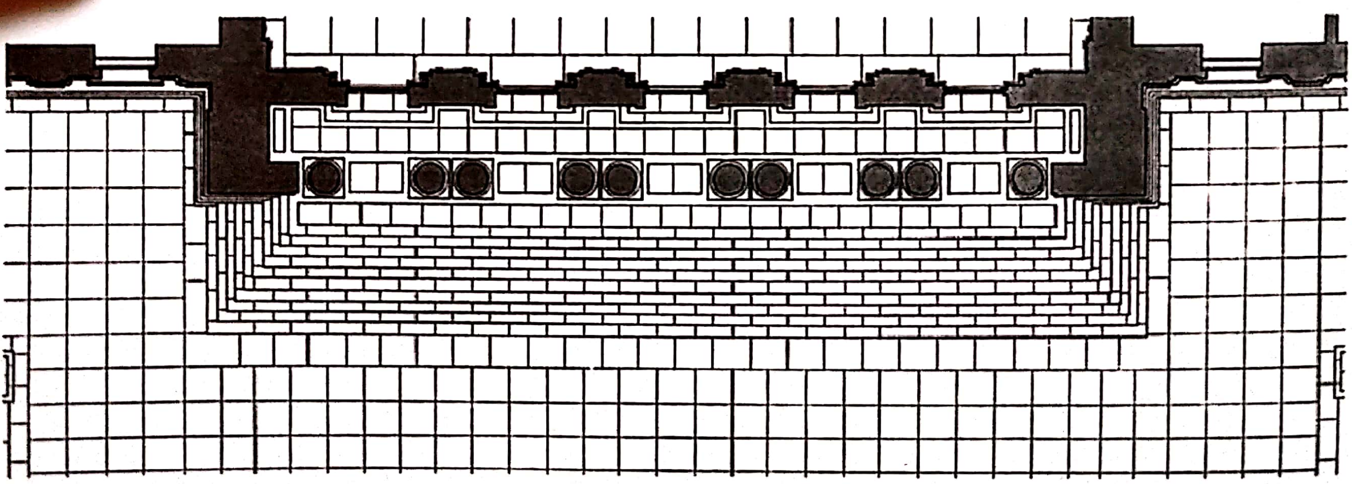
Paul Herrmann, Șantierul *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1938, acuarelă





Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Accesul spre grădină, Berlin, 1938–1939, fațadă și plan zonă de acces ⌄

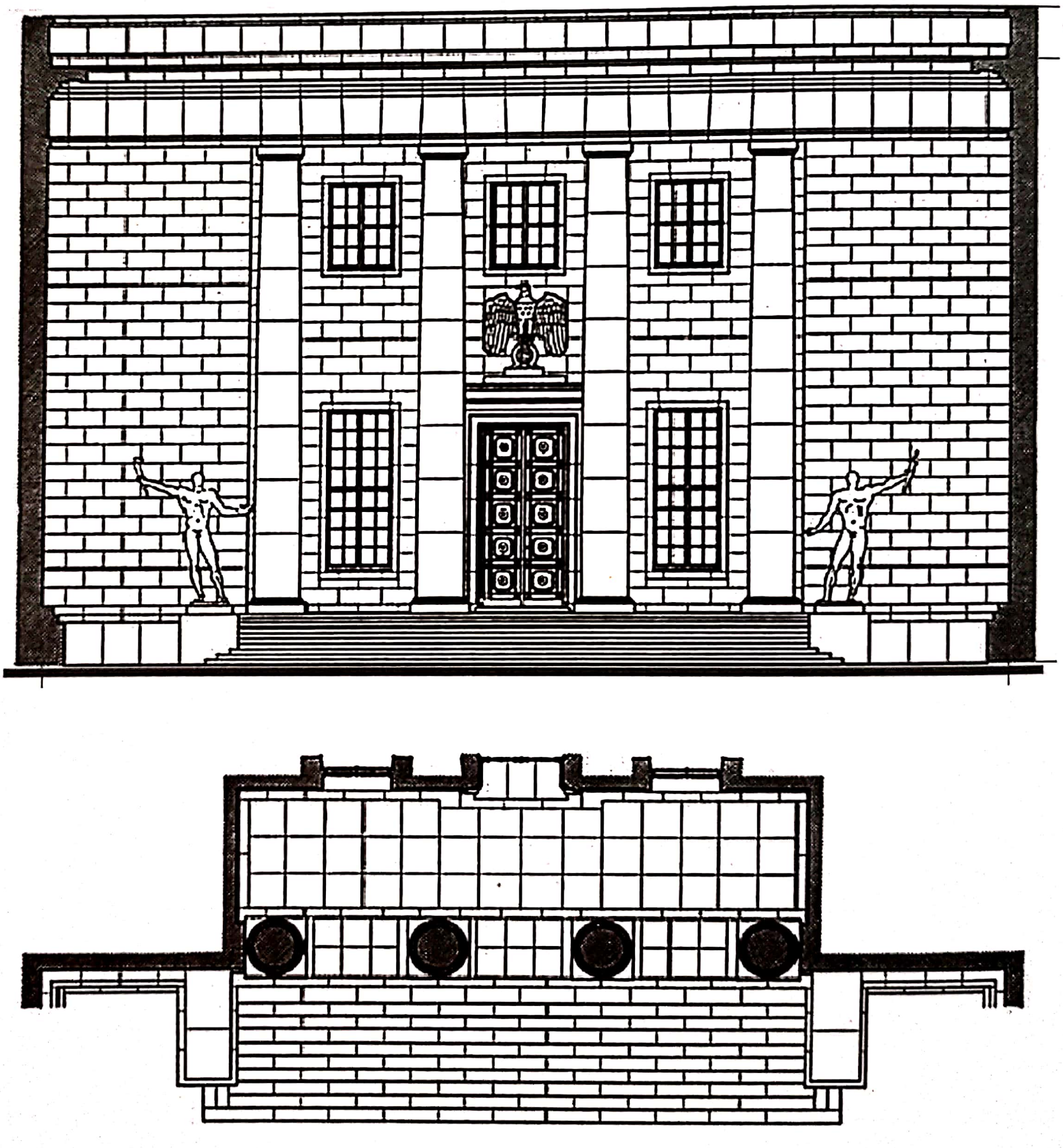




Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Accesul spre grădină, Berlin, 1938–1939, imagine de epocă



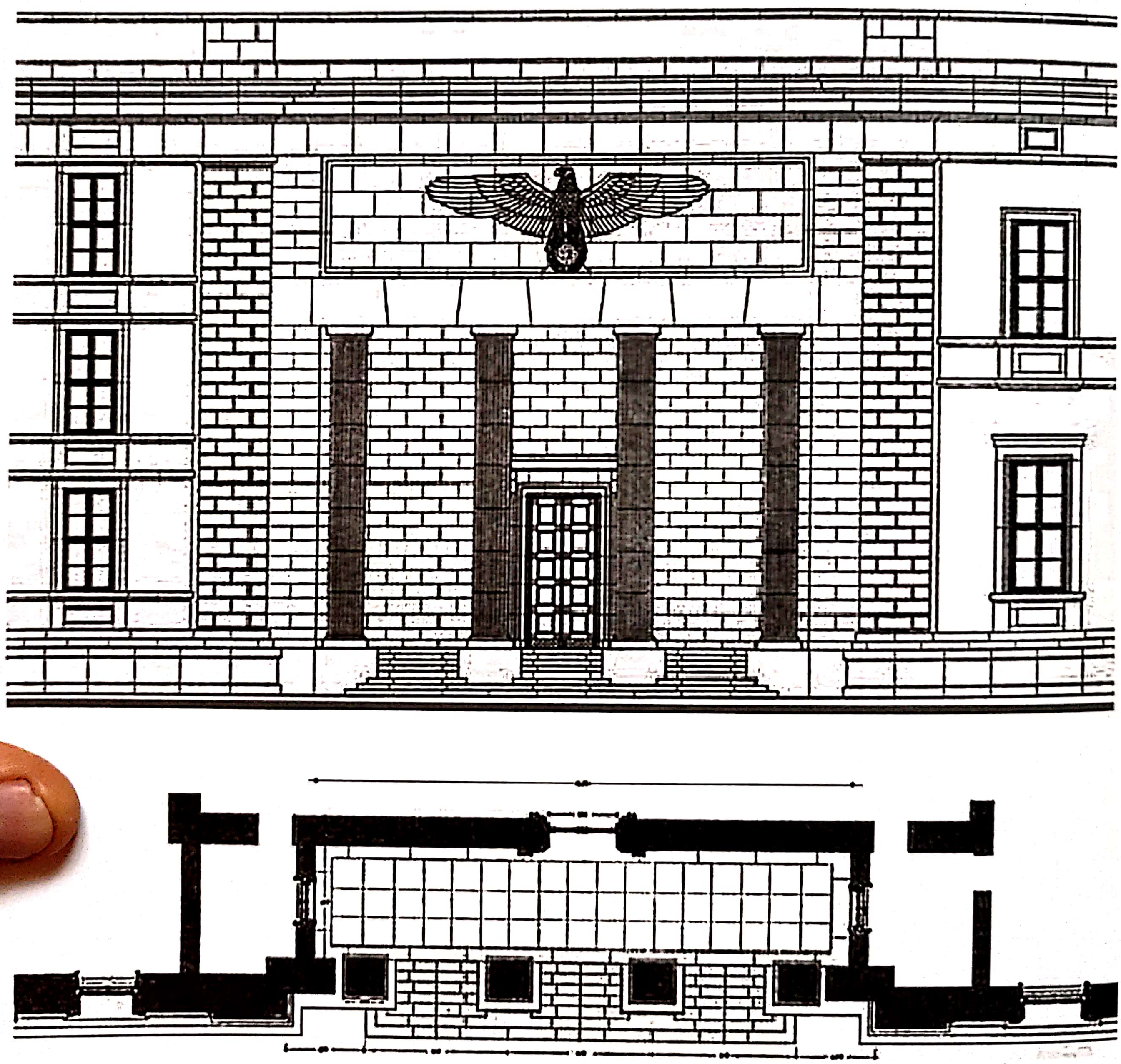
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Curtea de onoare, Berlin, 1938–1939, fațadă și plan zonă de acces ⌄



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Curtea de onoare, Berlin, 1938–1939, imagine de epocă ⌄



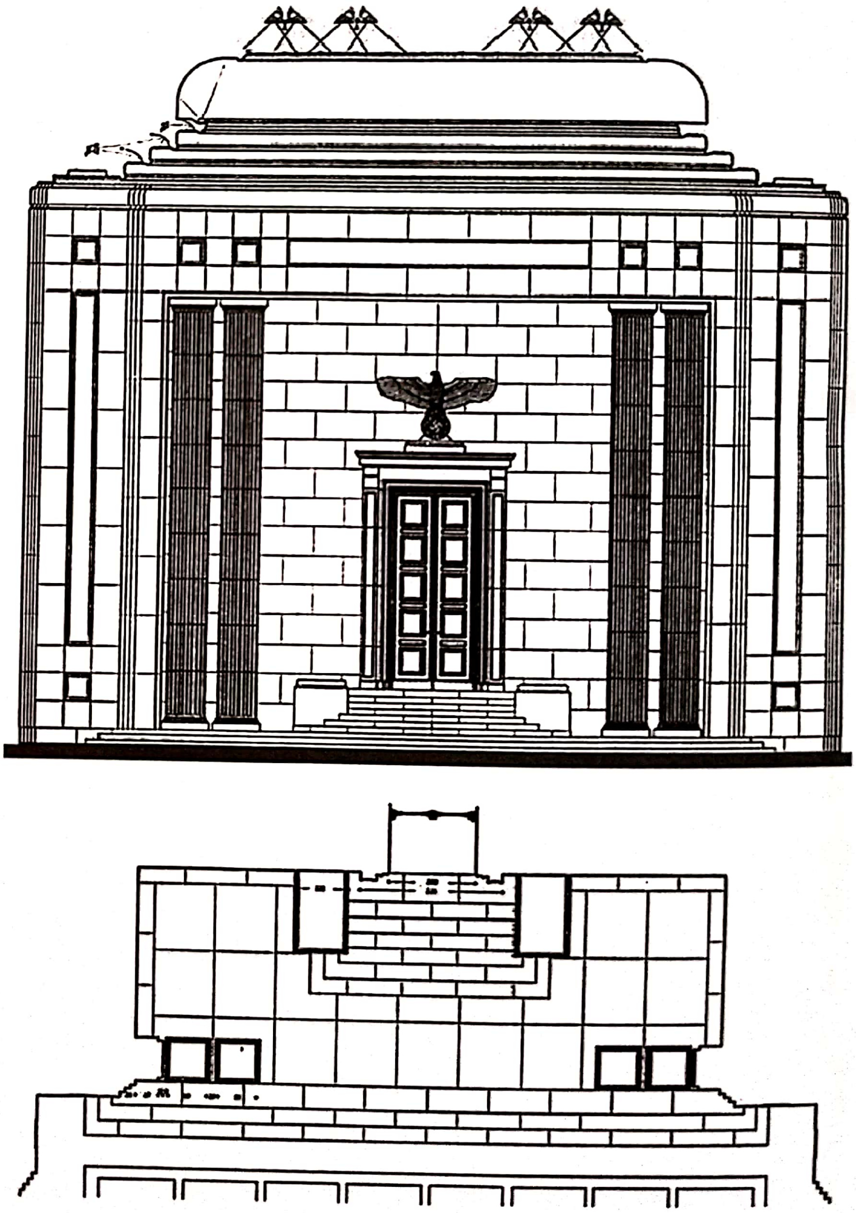
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea principală din Voßstraße, Berlin, 1938–1939, faţadă şi plan



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea principală, Berlin, 1938–1939, imagine de epocă



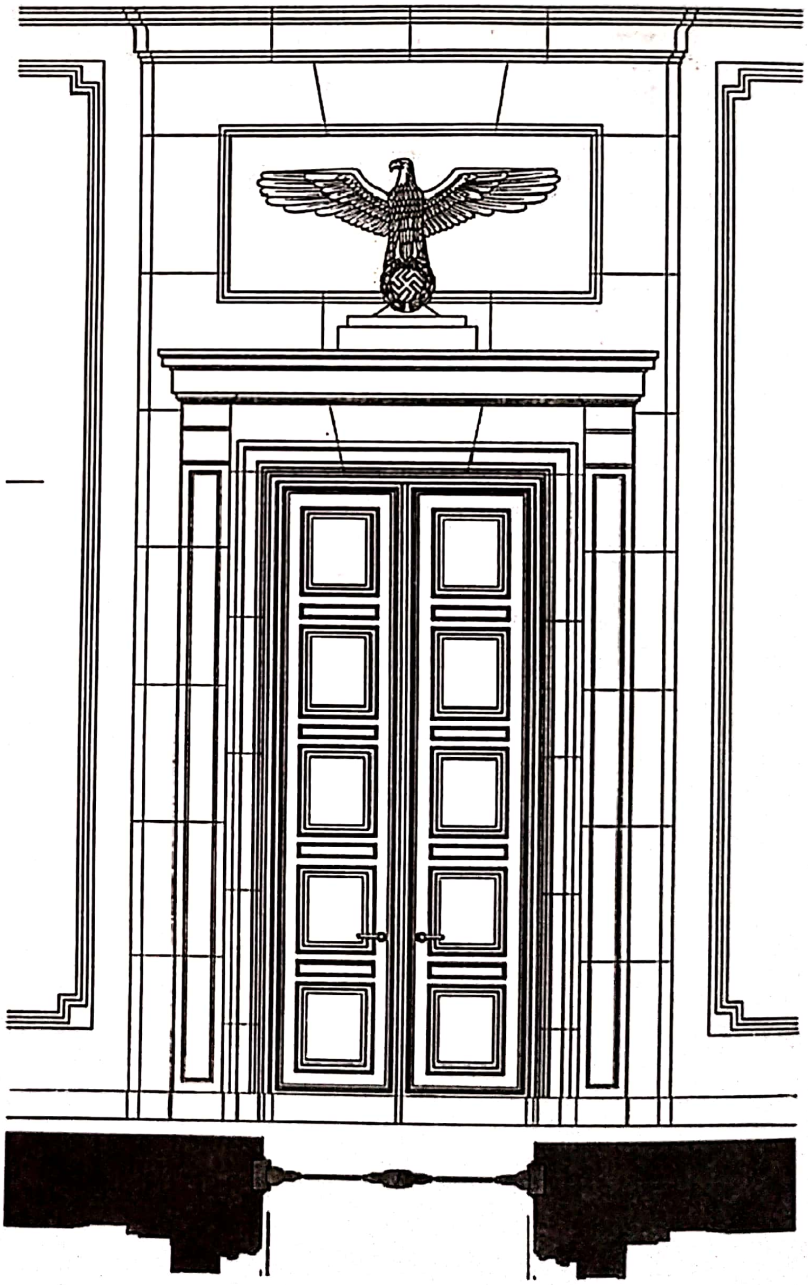
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea către biroul lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939, elevație secționată și plan ⌟



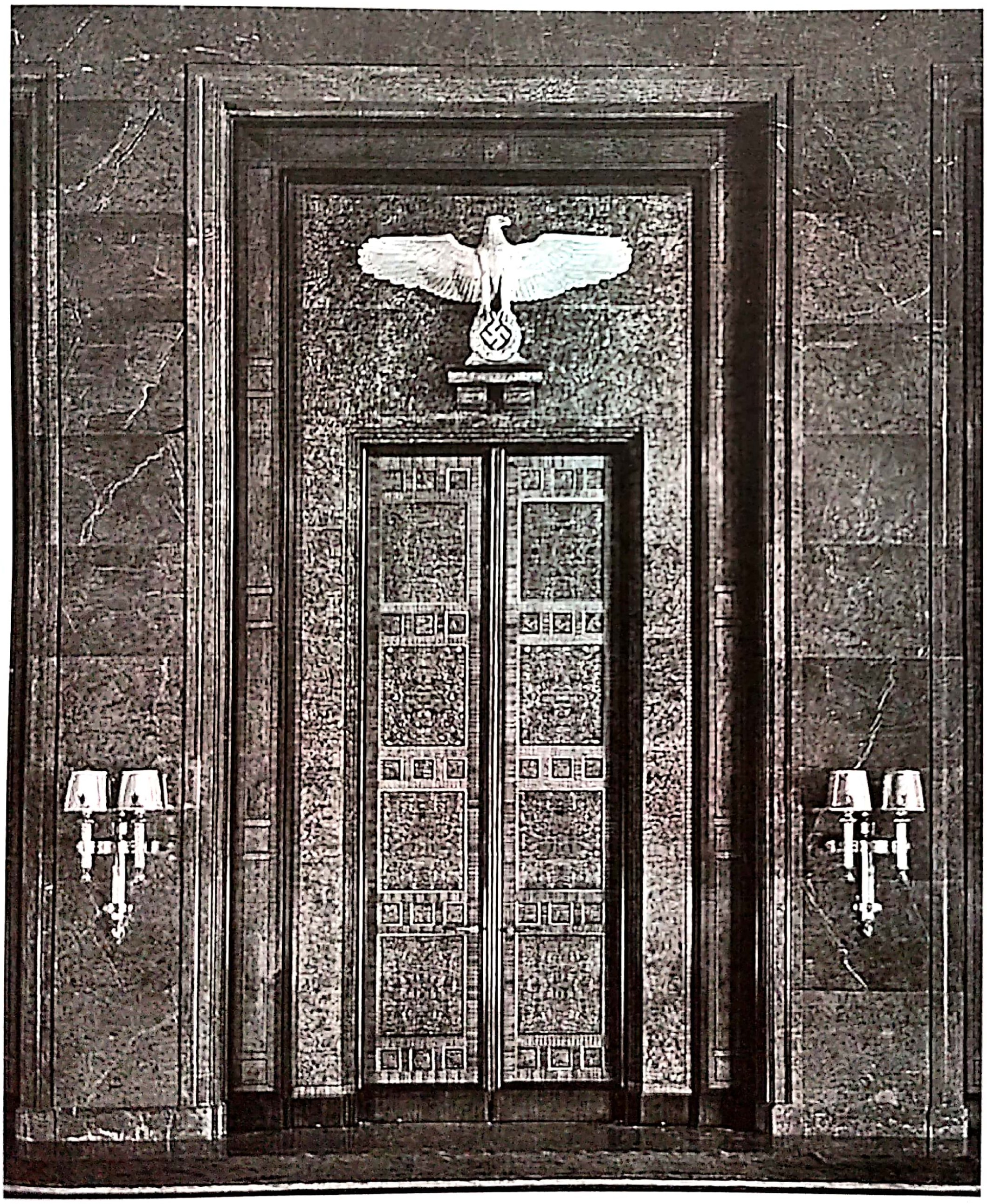
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Intrarea către biroul lui Adolf Hitler, Berlin, 1938–1939, imagine de epocă



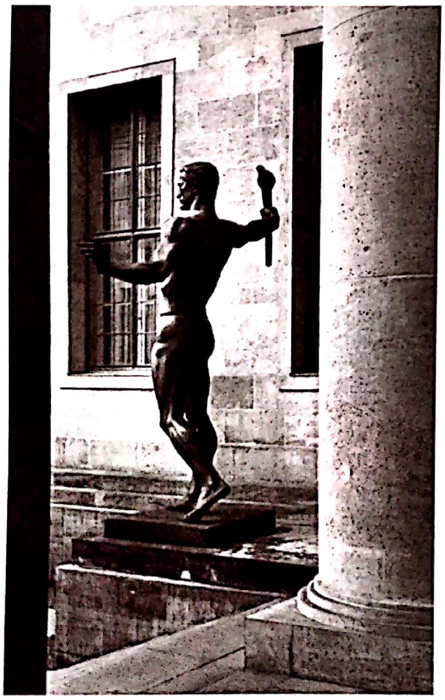
Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Usă interioară, Berlin, 1938–1939, detaliu elevaţie şi plan ⌟



Albert Speer, *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Ușă interioară, Berlin, 1938–1939, imagine de epocă ∟



Arno Breker, *Die Partei* (Partidul), *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), Berlin, 1939 ⌄



«Printre sarcinile construcțiilor de arhitectură ale Marelui Reich, reorganizarea marilor orașe ocupă un loc deosebit de important. O serie de mari orașe vor primi, conform dorinței Führerului, noi centre, prin amplasarea unor piețe reprezentative și prin trasarea unor noi străzi, pentru orientarea viitoarelor construcții. Pe primul loc se situează reorganizarea capitalei Reichului. De asemenea, Münchenul va deveni capitala mișcării, *Reichsparteigelände* din Nürnberg se va transforma, Hamburgul va ajunge orașul comerțului exterior și Linz va suferi aceleași modificări constructive. În ultimii opt ani de la preluarea puterii de către Adolf Hitler a devenit vizibilă noua imagine a orașelor germane printr-o serie de mari construcții. Cartea alăturată se vrea o panoramă asupra construcțiilor proiectate și realizate.
Arhitect Albert Speer, Inspector General al Construcțiilor Capitalei Reichului»
(pagină de introducere în Speer, Albert, *Neue deutsche Baukunst*, Ed. Volk und Reich, Berlin 1941)

* extrase din Speer, Albert, *Neue deutsche Baukunst*, Ed. Volk und Reich, Berlin, 1941

ALBERT SPEER

NOUA ARHITECTURĂ GERMANĂ*

«Nici un popor nu trăiește mai mult decât documentele culturii sale», Adolf Hitler, 1935

Printre arte, arhitectura se situează pe un loc de frunte. Înflorirea Antichității, a Evului Mediu, a Barocului, s-a exprimat în mod special în arhitectură. Ea a ridicat la înălțimea ei celelalte arte, le-a fost origine și cadru de dezvoltare. Au existat întotdeauna perioade în timpul cărora pictura și plastica au preluat supremația. Dar rareori ele oglindesc un trecut de o asemenea măreție culturală și politică. Arhitectura însă, a fost prin cele mai remarcabile lucrări ale ei legată de vremuri mărețe; a crescut odată cu ele, le-a personificat și le-a tradus mult mai mult decât celelalte arte. Construcțiile au rămas ca documente vizibile ale unor mari trecuturi. Au fost mărturia și mândria locuitorilor. Arhitectura n-a fost nici joc, nici lux, a fost necesitate subînțeleasă. Popoare și domnitori au împlinit obligația epocii lor, trebuind să se transpună în timp și monumente. Astfel, putem și astăzi să descifrăm timpurile glorioase în monumentele de arhitectură. Unde semnele acestea lipsesc, lipsește și măreția epocii.

Când vorbim astăzi despre o nouă arhitectură germană nu o facem din semeție sau dintr-o exagerată înțelegere a muncii noastre naționale, ci pentru că ne aflăm astăzi într-o epocă de o majoră reconstrucție socială și politică și pentru că avem, în același timp, obligația și dorința de a construi.
Pentru a recunoaște ființa și particularitatea noii arhitecturi germane, este necesară o privire în trecutul apropiat. Începutul secolului al XIX-lea cunoaște o ultimă înflorire a arhitecturii. Clasicismul reîmprospătează forma și conținutul arhitecturii revenind la acele forme grecești ale perioadei antice. Ultimul mare constructor care a lăsat amprenta asupra unei întregi epoci a fost Schinkel. Cu moartea lui s-au destrămat «certitudinile» arhitectului. Începe un secol de destrămare, care reușește de abia în zilele noastre să se transforme într-un început de secol constructiv.
Cauza procesului de dezorganizare politică și culturală a fost industrializarea: ceva complet nou și năucitor. Regulile trecutului nu mai funcționau, statul slăbise. O burghezie neformată încă a distrus absolutismul. În arhitectură industrializarea a produs o cotitură hotărâtoare, meseriașii au pierdut terenul. Mașinile au luat locul oamenilor și peisajul și construcția și-au pierdut amprenta umană. Trenurile scurtează timpul și împânzesc spațiul cu poduri. Marile piețe sunt mai ușor de abordat. Populația migrează de la sat la oraș. În câteva decenii, vechile orașe și-au depășit granițele. S-au mărit, fără a avea niciun plan urbanistic, economia și proprietatea privată crescând necontrolat. Acestea din urmă au căpătat o putere pe care până atunci o dețineau doar statul și conducătorii. Statul în sine nu mai avea putere conducătoare pozitivă și înfrâna noul. Regulamentele și legile țineau cu greu pasul și nu mai reușeau decât să remedieze pierderile și, eventual, dacă era posibil, să le recupereze. Pentru că burghezia nu avea putere constructivă, arhitectura a rămas fără bază solidă. Astfel s-a pierdut, odată

cu tema de proiectare, și forma propriu-zisă. Arhitecții încep să caute noi forme de stil. Toate stilurile trecutului renasc. Acest amalgam nu a reușit însă să dea viață noilor orașe. Edificiile de piatră ale orașelor în creștere s-au transformat în monumente și mausolee, sufocând cu desăvârșire centrele. Astfel, sfârșitul de secol, cu eclectismul lui, stătea în fața unei lumi în ruină.
În timpurile acestea, s-au ridicat câțiva arhitecți conștienți de responsabilitățile ce le reveneau în societate și care au finalizat opere complexe și unitare. Această sarcină cuprindea nu numai măsuri privind esteticul și tehnicul, ci și organizatoricul și sociologicul. Arhitectului nu-i mai era permis să se sustragă acestora. Devenise dirijorul unei întregi orchestre, constructor universal. Astfel au apărut, chiar înainte de Primul Război Mondial, primele detalii ale unei noi construcții a orașului. În nici un caz, lupta pentru impunerea noilor cunoștințe nu putea avea un succes deplin. Existau în stat forțe puternice care împiedicau orice progres. Punerea în aplicare a legilor era impusă de confruntarea dintre partide. Astfel că unele lucrări de pionierat a unui Tessenow, Schumacher și Muthesius nu puteau penetra în întregime. Cu atât mai puțin a putut lua naștere, în condițiile acelea, o nouă arhitectură transpusă în construcții reprezentative ale vieții publice. Și că această arhitectură nu a putut crește din pământ după pierderea Primului Război Mondial, nu mai miră pe nimeni. Putea să aibă baza doar acolo unde un popor își poate exprima voința, ca o colectivitate unită, unde dorința de a construi este dorința unui întreg popor. Astfel noul Reich al lui Adolf Hitler găsește în domeniul arhitecturii un teritoriu răvășit, un adevărat haos.
Revoluția anului 1933 a produs Germaniei, în toate sectoarele vieții publice, mari transformări politice, sociale și culturale. Conducătorul Germaniei, Adolf Hitler, s-a ocupat personal de acest domeniu. Dragostea lui deosebită s-a îndreptat către arhitectură.
Ordinea și claritatea sunt scopuri către care se tinde. În primul rând, este vorba de esențial: noua arhitectură germană trebuie să crească din însăși esența noii vieți, să personifice în piatră poporul și epoca sa. Astfel trebuie să aibă un conținut propriu și din acest conținut propriu trebuie să-și câștige propria formă. Există o diferență esențială în voința de construcție a poporului german de astăzi față de trecut: mai mult ca oricând, această conștiință colectivă cuprinde întreg spațiul vital și construiește conștient întregul; planificarea urbană nu mai este doar o noțiune a timpului nostru, ci este caracterizantă și eternă. Tot ce se construiește se integrează planificării și ansamblului. Orașe și peisaje se păstrează în interiorul tramei ansamblului. Astfel, Berlinul devine și prin construcție de arhitectură, capitala Reichului, Nürnberg orașul *Reichsparteitage*-urilor, München capitala «mișcării», Hamburg orașul comerțului exterior, Graz orașul mișcărilor populare. Capitalele de district își găsesc poziții specifice în planificarea de ansamblu. Școlile politice și *Ordensburg*-urile vor fi împărțite în estul, vestul, mijlocul țării și de-a lungul granițelor, formând noi puncte de interes, simbolizând voința populară și gândurile de partid.
De ziua partidului, în 1935, Adolf Hitler a formulat în discursul său despre cultură noile directive privind construcțiile de arhitectură: «Este imposibil să aducem construcțiile monumentale ale mișcării partidului la înălțimea celor de acum două sau trei secole premergătoare, în timp ce invers, expresia realizărilor burgheziei în domeniul construcțiilor private sau pur capitaliste a devenit mult mai puternică și a luat o mare amploare. Ceea ce a conferit trăsături extraordinare orașelor Antichității și Evului Mediu, nu a fost mărimea locuințelor, ci documentele vieții sociale. Nu aceste documente au trebuit să fie descoperite cu migală, ci locuințele care stăteau mult în umbra lor. Atâta vreme cât trăsăturile caracteristice ale noilor noastre orașe sunt dictate de bazare, hoteluri, construcții de birouri în formă de zgârie-nori, nu poate fi vorba nici de artă, nici de o adevărată cultură. Era de dorit să se păstreze simplitatea și bunul simț. Din păcate în timpul domniei burgheziei, arhitectura vieții sociale a fost neglijată în favoarea obiectivelor capitalului privat economic. Marea sarcină cultural-istorică a naționalismului constă tocmai în a părăsi această tendință.»
Legea reorganizării orașelor germane a pus la dispoziție Führerului mijloacele necesare reconstrucției. Nu mai este vorba despre încercări singulare: reguli de circulație, planuri de urbanism etc. pentru care puteau sluji și legile în vigoare. Este vorba despre realizarea unor centre noi, a unor puncte de atracție majore, care ar trebui să nu lipsească nici unei construcții private. În reorganizarea centrelor stă soluția tuturor celorlalte întrebări despre arhitectura orașului.
Forma și fațadele noilor construcții rezultă din scopul lor, conținutul și sensul lor. Aceste construcții folosesc poporului: construcție de săli, teatre și săli festive. Restul construcțiilor statului și al mișcării vor fi unite cu acestea din urmă și vor forma mari străzi și mari piețe reprezentative. Acestea vor fi noile noastre puncte nodale ale orașului, actualele puncte de interes. Forma și expresia acestor construcții și spații de comemorare sunt fără precedent în istoria noastră. Noul conținut dictează forma de ansamblu. El s-a dezvoltat din primele *Kundgebungen* ale partidului sub cerul liber: tribunele, steagurile și reflectoarele au fost primele mijloace de construcție. Din ele s-a născut noua formă a *Reichsparteitaggelände* din Nürnberg. Din ele s-a născut noul aspect al orașelor germane. În ultimii șapte ani s-a alcătuit o nouă imagine a orașului german.
O mare realizare în orașul istoric este restructurarea vechii *Königlicher Platz* din

München, capitala mișcării; trebuia construit un lăcaș demn de conducerea superioară de partid și pentru eroii morți în noiembrie 1923. A patra latură a pieței lăsată liberă cu o sută de ani înainte de primul ei proiectant, Leo von Klenze, a fost completată acum. Celelalte construcții sunt Gliptoteca, Galeria de Stat și Propileele. Noului spațiu i s-a dat o nouă formă constructivă severă. Două mărețe construcții, adăpostind conducerea mișcării, închid scările de onoare de ambele părți. Trecuții în neființă stau alături în temple îngropate în pământ. Deasupra deschizăturii largi a plafonului se boltește protector cerul. Tot ceea ce însemna spațiu verde mărunt a dispărut. I-a luat locul un mare pavaj. Noilor clădiri li s-a conferit o formă severă de piatră și tot ceea ce era întâmplător și natural a dispărut. Astfel, această frumoasă piață a devenit un loc de adunări festive în centrul Münchenului istoric. Din păcate primul arhitect-constructor al Führerului, Paul Ludwig Troost, nu a mai apucat să-și vadă realizat mărețul proiect.
În același timp cu *Königlichen Platz* a fost construită la München Noua Casă a Artei Germane (arhitect Paul Ludwig Troost). Între timp Führerul l-a desemnat pe Hermann Giesler pentru reamenajarea capitalei mișcării. Un nou centru va trebui să ia ființă în fața porților vechiului oraș istoric și va trebui să devină centrul unui mare München al viitorului. Încă din timpul proiectării *Königlicher Platz* din München, Führerul a plănuit să realizeze în împrejurimile Nürnbergului un spațiu pentru adunările prilejuite de *Reichsparteitag* (Ziua Congresului Partidului). Construcțiile forumului sunt parțial stabilite. Masa de granit a Casei Congresului s-a ridicat până la cota finală. Pe locul de construcție al Stadionului german au fost aduse cantități mari de pământ, urmând a sluji la pregătirea fundației. Marea Stradă a Paradelor, largă de 90 metri, placată cu plăci de granit, devine din ce în ce mai mult inima festivă a întregului ansamblu. Primele turnuri de piatră ale *Märzfeld* (Câmpului lui Marte) arată grandoarea spațiului care va sluji paradelor *Wehrmacht*-ului. În planurile inițiale *Märzfeld*-ul nu era prevăzut. Când Führerul l-a însărcinat în 1934 pe arhitectul Albert Speer cu proiectarea generală a spațiului de paradă, planul urbanistic era total altul. Nu exista niciun fel de ax. *Zeppelinfeld* și Clădirea Congreselor erau ordonate liber în jurul micului lac. Caracteristica particulară a planului lui Speer este amplasarea curajoasă a axei și stabilirea scării întregului ansamblu. Arhitectul a construit o stradă perpendiculară peste lacul reamenajat, care traversează pădurea spre sud, fapt care îi conferă o relație decisivă cu vechiul oraș. Astăzi privirea este atrasă de-a lungul străzii principale a vechiului Nürnberg. Departe, în zare, *Burgturm* este capul de perspectivă al axei nord. Cu această nouă ordine genială, Speer a realizat dezvoltarea orașului în parametrii proiectați. În mari sectoare radiale, dintre care unul reprezintă *Parteiggelände*, se va desăvârși ulterioara construcție a noilor cartiere. Dezvoltarea viitoare a Nürnbergului va putea fi controlată, eliminându-se tot ceea ce este întâmplător. De doi ani a început construcția și pe partea sudică a *Märzfeld*. Capătul axei este un uriaș spațiu liber, care a fost gândit ca piesă de închidere a compoziției generale formate din: Piața Săli Congreselor, lacul, artera care mărginește pădurea, *Zeppelinfeld* și Stadionul german. Posibilitățile de iluminare pentru manifestările de noapte sunt aproape nelimitate. Albert Speer și-a structurat spațiul și prin lumină. În câmpia Tempehof și Bückeberg reflectoarele amplasate de jur împrejur au jucat un rol hotărâtor, chiar dacă nu au avut pe deplin efectul scontat. În 1935 au strălucit prima dată fascicolele de reflectoare pe *Zeppelinfeld* de ziua Libertății. Razele de 16 km înălțime au format în eter un dom de lumină.
Încoronarea construcțiilor civile va fi restructurarea Capitalei Reichului. În 30 ianuarie 1937 Hitler l-a numit pe Speer Inspector General al Construcțiilor din Capitala Reichului. Printr-o ordonanță i-a pus la dispoziție toate mijloacele necesare pentru îndeplinirea operei. Berlinul, care în ultima sută de ani s-a dezvoltat mult peste limitele vechi, va primi prin voința Führerului un nucleu constructiv la fel de important prin mărime și capacitate ca «Linden» de pe vremea lui Friedrich cel Mare. O uriașă cruce stradală mărginită pe axa nord-sud va deveni semnul de ordonare a întregului peisaj arhitectural. Patru mari artere circulare vor descongestiona circulația în orașul interior și vor face legătura cu punctele de interes existente. Suprafețele verzi vor fi reproiectate și vor intra adânc în inima orașului. Liniile de circulație ale autostrăzilor și liniile de centură ale căilor ferate vor fi simplificate și replanificate. Cele 12 gări existente vor fi înlocuite prin două gări principale – Gara de Nord și Gara de Sud – ce vor fi unite între ele cu o mare linie de centură. În cea mai mare măsură Inspectorul General al Construcțiilor își va consacra atenția asupra construcției de locuințe, folosindu-se pentru aceasta întinsele suprafețe create de noile axe ale orașului. Construcția axei dominante nord-sud, la care se aliniază toate noile construcții reprezentative ale Reichului, va urmări pe lângă scopul ei ideal și o nouă ordine a tuturor întrebărilor tehnice, sociologice și economice ale arhitecturii orașului. Planul general de reamenajare a capitalei Reichului și cel al clădirilor reprezentative vor face ca importanța Berlinului pentru marea Germanie să fie hotărâtoare.
La începutul anului 1939 s-a putut raporta o parte esențială a reamenajării axei est-vest, de la *Brandenburger Tor* până la *Mussolini Platz*; porțiunea de șapte kilometri a acestei artere majore va deveni mai târziu parte capitală a planului, împreună cu axa nord-sud.

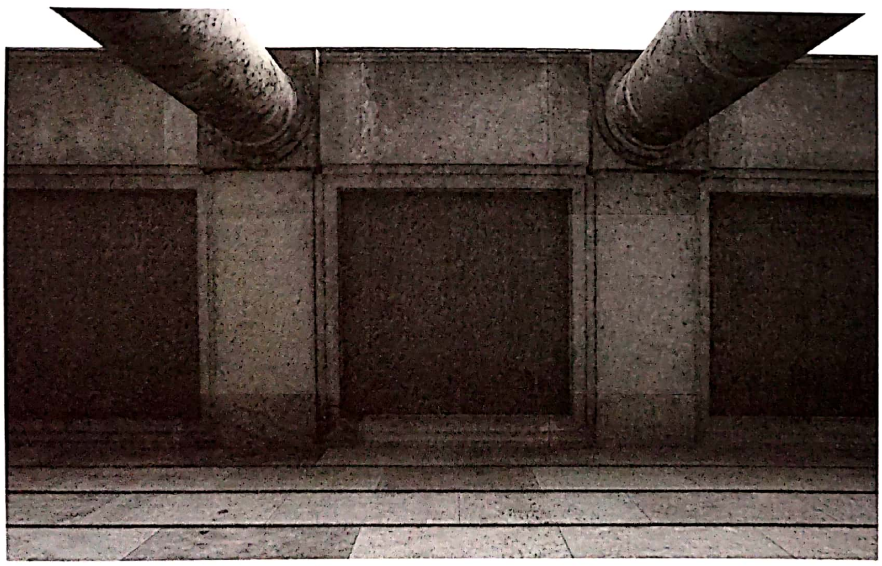
Sorin Vasilescu

Puține luni înainte de sfârșitul construcției axelor s-a terminat lucrul și la clădirea noii Cancelarii a Reichului. În termenul scurt de nouă luni, arhitectul Speer a ridicat primul monument în piatră al Marelui Reich. Aspectul exterior și în special amenajarea interioară este o expresie caracteristică a voinței formale și constructive a național-socialismului. Toate datele existente: piața dezvoltată în lungime (învecinată cu Voßstraße), parcul, construcțiile istorice din Wilhelmplatz, absența oricăror relații monumentale cu împrejurimile, nu au putut influența negativ compoziția generală. Întregul este orânduit limpede și simplu: de la Wilhelmplatz până la strada Hermann Göring, totul este axat pe artera reprezentativă, care determină și polarizează întreg ansamblul. O liniște monumentală reiese din ordinea fațadelor curții de onoare, realizată din piatră de culoarea gri. Cele două sculpturi ale lui Breker flanchează un portal înălțat cu câteva trepte și încoronat de săgeți de piatră canelate. Un spațiu de marmoră de culoare deschisă desparte curtea de onoare de Sala Mozaicelor. Acest spațiu vast strălucește festiv grație culorii roșii a pereților și a pardoselilor. Marile suprafețe mozaicate ale pictorului Kaspar, riguros ritmate, acoperă pereții înalți, în timp ce pardoseala este placată cu mozaic și marmoră. Un registru bine dimensionat desparte roșul pereților de tavanul transparent. Din această sală înaltă, cu lumină difuză, se trece, urcând prin câteva trepte, într-un mic spațiu rotund, bine luminat, difuzarea egală a luminii datorându-se cupolei. Această a treia sală are un caracter foarte special, îmbogățește ansamblul și-l întregește. Pereții sunt încrustați cu marmoră multicoloră, ușile poartă ancadramente cu basoreliefuri, care amplifică suprafața mată și plană a pereților. Este greu de crezut că această sală rotundă a fost adăugată, mascând schimbarea de ax a străzii Voßstraße. Urmează o sală de trecere care este tratată ca o galerie, în partea stângă fiind mărginită de 19 ferestre foarte înalte amplasate în nișe de marmoră. În partea opusă acestui perete cu lumină alternată se află 5 uși înalte. Pereții sunt din marmoră roșie, verde, gri. Ușa de mijloc din mahon duce la cabinetul de lucru al Führerului, cea din capătul spațiului duce spre sala de primire. Această sală va fi în următorii ani punctul de rezistență al întregii compoziții. Această construcție a fost ridicată în 9 luni și la puține săptămâni după aceea a devenit martora unor evenimente istorice mondiale. După München, Nürnberg și Berlin, Hamburg și Linz vor beneficia de noi centre urbanistice. Pentru celelalte orașe există o planificare în timp, unele din ele având în curs de realizare proiecte de reconstrucție și reamenajare (pentru Weimar și Augsburg arhitectul Hermann Giesler, pentru Linz arhitectul Roderich Fick, pentru Dresda arhitectul Wilhelm Kreis, ultimul ocupându-se și de construcțiile gigantice din Berlin). În toate orașele se vor ridica noile *Ordensburg*-uri ale tineretului german: în Vogelsang, în Krössinsee și Sonthofen. În Chiemsee s-a început construcția Înaltei Școli de Partid. O mulțime de cămine pentru tineret (*Hitlerjugend*) s-au ridicat pe tot cuprinsul întregului Reich. S-au ridicat și construcții militare. *Wehrmacht*-ul își construiește pentru Luftwaffe aeroporturi, hangare și ateliere de reparații. Arhitectul participă activ și la aceste construcții tehnice. S-a evitat astfel uniformitatea și cenușiul aspectelor exterioare ale clădirilor. De-a lungul întregii Germanii autostrăzile se adună într-o rețea bine gândită. Construcția și în mod special podurile, realizate de preferință din piatră, urmează planul gândirii Reichului. Concepția aceasta a Reichului despre construcția de arhitectură este menită să reziste în timp, să reflecte măreția și puterea omului nou. Înnoirea aspectului orașelor este un obiectiv primordial al politicii Reichului de redefinire a națiunii germane. Național-socialismul se preocupă și de uzinele și așezămintele clasei muncitoare. În cadrul frontului de lucru «Frumusețea muncii», sub conducerea lui Albert Speer s-au realizat edificii etalon. În lucrarea de față se prezintă un exemplu caracteristic într-un hangar de avioane. Se ține cont și de reamenajarea locuințelor și a locurilor de muncă, nici marile centre culturale nu sunt uitate. Niciodată nu se urmărește doar funcționalitatea. Se proiectează un întreg ansamblu cu toate caracteristicile arhitecturale. O construcție solidă și armonioasă a întregului nu poate fi realizată decât în jurul unui puternic nucleu: întâi se construiește Templul sau Domul, apoi se realizează în jurul lui orașul cu palatele sale, apoi se reamenajează împrejurimile.
Amploarea pe care a luat-o construcția arhitecturală în Germania a antrenat și celelalte arte în competiția cu timpul. În 1933 manifestările plasticii și ale picturii care nu corespundeau noului concept au primit o lovitură hotărâtoare. Noile construcții ale Reichului au fost călăuze pentru artele surori. Astfel, sculptori și pictori s-au aliniat directivelor partidului: sculpturile lui Arno Breker decorează *Reichskanzlei*, cele ale lui Josef Thorak și Kurt Schmid-Ehmen sunt prezente în construcțiile din München și Nürnberg, Hermann Kaspar a făcut mozaicurile din *Reichskanzlei*, Werner Peiner – marile goblenuri pentru construcțiile reprezentative ale capitalei. Publicația de față își propune să contureze doar noile direcții în pictură și plastică. Războiul impus poporului german a făcut ca lucrările să fie întrerupte pentru scurt timp. Marile construcții reprezentative au trebuit să fie abandonate, dar lucrul la planificarea urbanistică a continuat și în timpul războiului. Între timp s-a ajuns atât de departe cu planificarea încât va trebui reluat lucrul la construcția propriu-zisă cu mare intensitate. Sub conducerea Führerului său Adolf Hitler, Germania are în față un veac de construcție.

Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937, imagine de epocă ⌞

Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), München, 1933–1937, detaliu intrados portic cu mozaicuri ⌞

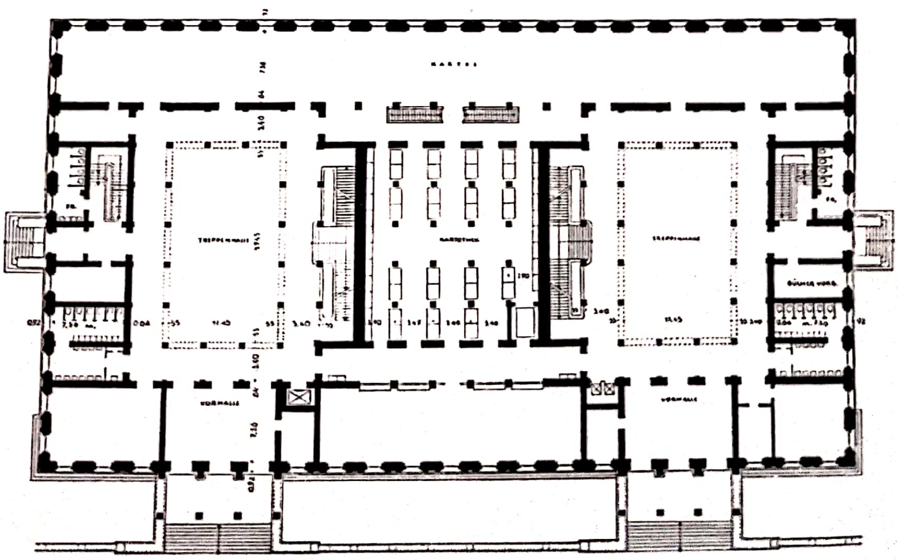




Vulturul german pe Wilhelmstraße, imagine de epocă ↲

Paul Ludwig Troost, *Führerbau der NSDAP* (Casa Fuhurerului), azi Academia de muzică, Konigsplatz, München, 1938, plan parter ↲





Paul Ludwig Troost *Führerbau der NSDAP* (Casa Fuhurerului), azi Academia de muzică, Konigsplatz, München, 1938, imagine contemporană ⌄





Paul Ludwig Troost, *Führerbau der NSDAP* (Casa Fuhurerului), azi Academia de muzică, Konigsplatz, München, 1938, imagine contemporană ˅

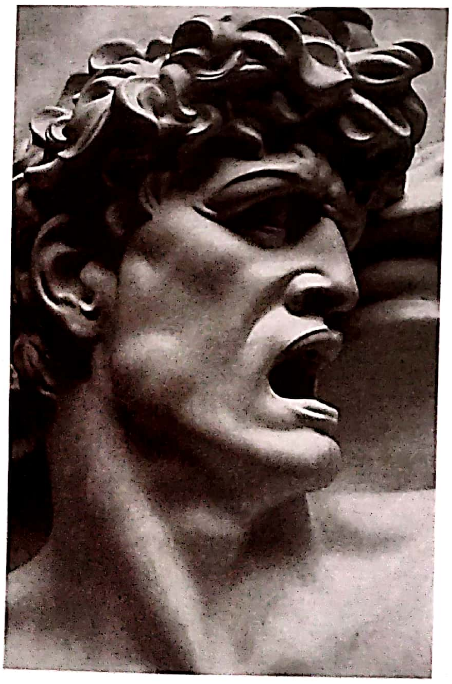
Paul Ludwig Troost, *Führerbau der NSDAP* (Casa Fuhurerului), azi Academia de muzică, Konigsplatz, München, 1938, fațada laterală ∟

Albert Speer, Paul Ludwig Troost, *Führerbau der NSDAP* (Casa Fuhurerului), Coridorul principal, azi Academia de muzică, Konigsplatz, München, 1938, ∟





Arno Breker, *Kameradschaft* (Camaraderie), 1940, detaliu basorelief ˅



În opinia comună, se consideră că prin excluderea democrației și a liberalismului, național-socialsmul a ajuns în opoziție cu dogmatica politică care domnește în cea mai mare parte a statelor moderne. Se consideră că național-socialismul a organizat în profitul Führerului o autoritate personală care elimină complet democrația și liberalismul și care, bazându-se pe ideile de rasă și de spațiu vital, a tins spre un imperialism practic nelimitat.
Dar, în realitate, esența național-socialismului constă în antiindividualismul lui. Întreaga sa concepție asupra lumii (*Weltanschauung*) pornește de la un antiindividualism absolut și ireductibil. Ideea de individualism este substituită de ideea comunitară. Individul nu reprezintă nimic ca simplu individ; el nu înseamnă ceva decât dacă este membru al unei comunități. Acesta este elementul fundamental care pune național-socialismul în contradicție fundamentală cu lumea democrațiilor moderne. Ajungerea la antidemocratism și la antiliberalism nu este creația originală a național-socialismului. Aceste tendințe erau prezente în gândirea politică a timpului; național-socialismul le-a dus însă la extreme.
Pentru înțelegerea doctrinei național-socialiste care s-a reflectat în mai mică sau mai mare măsură în arta germană în general și în arhitectură în special, trebuie menționat în mod particular studiul lui Roger Bonnard, *Le Droit et l'État dans la Doctrine nationale-socialiste* (*Dreptul și Statul în Doctrina național-socialistă*).

* extrase din Bonnard, Roger, *Le Droit et l'État dans la Doctrine nationale-socialiste*, Ed. Librairie Générale de Droit et Jurisprudence, Paris, 1939

ROGER BONNARD

DOCTRINA NAȚIONAL-SOCIALISTĂ*

IDEEA DE STAT

Național-socialismul reduce Statul la un organism care trebuie să fie un instrument, un mijloc prin care Führerul își exercită actul de a conduce (*Führung*). Naţonal-socialismul modifică total ideea clasică fundamentală a Statului german care era considerat în afara și deasupra suveranului și a poporului, aceștia fiind reduși doar la calitatea de organe ale Statului constituite în persoană juridică. Național-socialismul nu elimină însă total noțiunea de Stat, ci elimină din ea «divinizare» acestuia, gândind Statul sub un aspect mai modest și sistemul politic sub o formă ceva mai concretă.

DEMOCRAȚIA REPREZENTATIVĂ

Din punct de vedere al titularului și a modului în care acesta exercită puterea politică, regimul național-socialist se deosebește fundamental de toate regimurile care au practicat dictatura personală. El pornește de la un concept propriu de «democrație reprezentativă». Dar aceasta este împinsă la o atare limită încât devine deformată și chiar maladivă. Național-socialismul a pornit de la conceptul de democrație reprezentativă a democrațiilor occidentale, din care a extras însă doar gradul lor de «descompunere». Democrațiile reprezentative au drept ideal regăsirea voinței poporului în voința reprezentanților lui, care primesc pentru aceasta un mandat «imperativ»; reprezentantul primește instrucțiuni din partea electorilor săi transformând acest mandat într-un mandat reprezentativ, care la rândul lui devine din mandat de reprezentare un mandat de încredere. De la acest punct delicat al evoluției democrațiilor, de la reprezentare la reprezentare-încredere a pornit național-socialismul, care a exacerbat latura încredere, deschizând calea puterii personale. Etapele parcurse în mare viteză au fost: ajungerea la putere nu printr-o lovitură de stat, ci democratic, prin sprijin popular și dobândirea de la popor, după o subtilă campanie de propagandă, a încrederii totale. Această încredere necondiționată a generat premisele puterii personale necondiționate. Astfel, regimul național-socialist, în opoziție cu ideea tradițională a democrațiilor, care implică ideea de «reprezentare-mandat», s-a structurat în jurul idei de «reprezentare-încredere».

PARTIDUL UNIC

În aceste condițiuni se creează premisele apariției partidului unic, instrument ce asigură perfecta împlinire a puterii personale a Führerului. Principiul partidului unic nu este un principiu absolut original, el fiind practic exacerbarea unei tendințe prezente chiar în cadrul «marilor democrații» occidentale, unde practic există un număr scăzut de partide; în țări democratice ca Marea Britanie și Statele Unite, contează în viața politică doar două partide. Național-socialismul motivează monopartitismul afirmând că

dacă voința majorității înseamnă voință națională, minoritățile trebuie să se încline majorității și în consecință existența altor partide nu mai are utilitate practică.

ANTIINDIVIDUALISMUL

Alt invariant al național-socialismului este antiindividualismul, ceea ce îl așează în opoziție ireductibilă cu tendințele «democrațiilor». Scopul mărturisit este de a înlocui integral orice formă de individualism cu comunitarismul. Individualismul, promovat de democrațiile care practică deviza *panem et circenses* pentru satisfacerea doleanțelor individuale ale electoratului, este considerat ca un factor mort pentru noua societate național-socialistă. Ostilitatea contra individualismului s-a manifestat în mod plenar prin statutarea conceptului de «rasă». Popoarele nu trebuie să fie compuse prin liberul consimțământ al indivizilor animați de dorința de a trăi împreună. Trebuie impus indivizilor gruparea după criterii rasiale. Individul este astfel exclus brutal în cazul în care nu îndeplinește condițiunile rasiale dorite. Poporul, nu mai reprezintă o simplă adunătură de indivizi; el devine o entitate, care este o realitate socială, în timp ce suma indivizilor nu este decât o abstracțiune. În acest *Gemeinschaft*, indivizii în sine nu reprezintă nimic. Ei nu contează decât ca personalități comunitare. Nemaiavând personalitate individuală, indivizii nu mai pot pretinde a avea drepturi subiective. Ei au doar personalitate comunitară și au doar drepturi comunitare. Unicul drept este cel al comunității bazată pe unitatea de rasă.

POPORUL

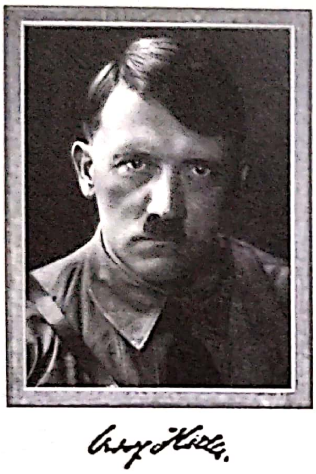
În doctrina național-socialistă, noțiunea de popor, considerată ca element al sistemului politic, nu este o noțiune juridică, ci o noțiune etnică, bazată pe ideea de rasă. Pentru poporul german, care este și care trebuie să fie o rasă, rasismul nu a fost o simplă teorie, ci a fost recunoscut și organizat legislativ. Prin Constituție a fost creat sistemul juridic prin care rasismul a devenit o instituție legală. Se acceptă că în teoria organizării politice, poporul nu figurează decât ca noțiune juridică, în timp ce noțiuni ca etnie și rasă aparțin antropologiei sau sociologiei și nu politicului. Noțiunea de popor este de ordin juridic, înțelegându-se prin el un ansamblu de indivizi care, în virtutea legii, posedă o naționalitate și sunt supuși puterii politice, ca supuși ai Statului. Legea este cea care determină condițiile de naționalitate, ea făcând abstracție de rasă sau de naționalitatea anterioară. Ca suport al puterii politice, cuvântul popor are două sensuri: desemnează o persoană juridică care este titulară a suveranității și al cărei substrat uman este colectivitatea națională; în al doilea sens, mai restrâns, poporul este considerat ca un ansamblu de indivizi investiți de lege cu drepturi politice și în primul rând cu dreptul electoral.

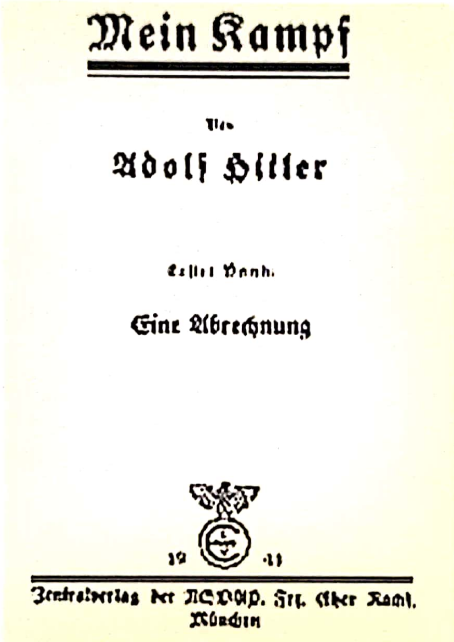
NOȚIUNEA ETNICĂ DE POPOR

Alături de noțiunea juridică de popor, național-socialismul a elaborat și una etnică. Această noțiune este prin ea însăși anterioară și exterioară Dreptului și Statului, deoarece ea nu este determinată de date juridice. Inovația germană constă în a considera poporul, ca fapt etnic, ca un element determinant al Dreptului și al Statului. În concepție franceză poporul este un rezultat al atașamentului voluntar a celor ce vor să facă parte din același corp politic, spre a trăi în comun. Deci a face parte dintr-un popor înseamnă, cum spunea Renan, un act volitiv, de natură psihologică și spirituală, care exclude orice caracter biologic. Spre deosebire de acest punct de vedere, încă de la începutul secolului al XIX-lea, lumea germană considera poporul ca pe o comunitate naturală având o origine și o limbă comună, ce constituie o unitate spirituală grație *Volksgeist*-ului. La această definiție pozitivistă național-socialismul a adăugat un element de importanță capitală: ideea de rasă. Rasa este pentru național-socialiști fundamentul esențial pentru orice formă de grupare etnică națională. Hitler, în *Mein Kampf*, prezintă concepția sa despre rasă, specificând importanța unității de rasă. Pentru el ideea de rasă este luată în sens biologic, factorul ei determinant fiind comunitatea de origine. O a doua teză constă în afirmarea principiului inegalității raselor. Rasele nu sunt numai diferite prin trăsături și prin aptitudini fizice. Ele sunt de valoare inegală din punct de vedere intelectual și moral. Deci se poate vorbi de aptitudini superioare ale unor rase și în special a celei germane. Dar pentru ca această superioritate să fie evidentă și definitivă, rasa trebuie să fie pură. «Este dreptul uman cel mai sfânt și în același timp datoria cea mai sacră de a veghea la puritatea sângelui, pentru a putea da, păstrând această umanitate superioară, posibilitatea unei dezvoltări înalte a acestei elite» (Adolf Hitler, *Mein Kampf*). Rasa superioară este considerată cea ariană nordică, creatoare de civilizație materială și spirituală, aflată în opoziție fundamentală cu cea semită, fundamental destructivă. Ideea de rasă suferă însă unele schimbări, datorită faptului că în mod științific nu se poate demonstra că un popor modern este format doar dintr-o singură rasă. Teoria rasistă a lui Houston Stewart Chamberlain, expusă în *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhundert* (Berlin, 1899), a fost abandonată și în 1935 au fost formulate *Legile de la Nürnberg* care, spre deosebire de primele legi care cereau cetățeanului german puritate sanguină ariană, consideră că este cetățean german cel care este de sânge german sau înrudit cu acesta.

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (*Lupta mea*), ediția 1926–1927

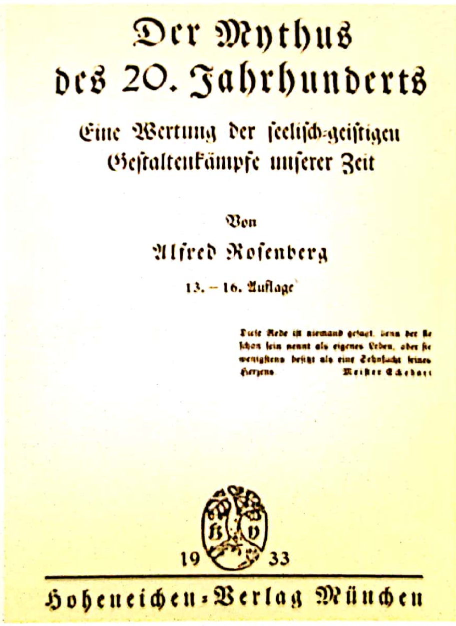
Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (*Mitul secolului 20*), ediția 1933

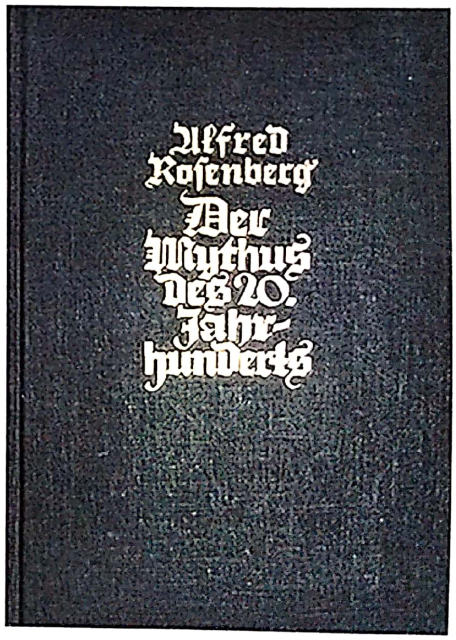












DICȚIONAR

ALBIKER, KARL (1878–1961)

Karl Albiker (născut la Ühlingen, la 16 septembrie 1878 – mort la Ettlingen, la 26 februarie 1961), sculptor, litograf și profesor de Arte Plastice. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Karlsruhe, apoi la Academia Julian din Paris (1899–1900) și apoi a fost elevul marelui sculptor francez Antoine Bourdelle și l-a întâlnit pe Auguste Rodin, pentru care a avut o mare admirație. Între 1900–1903 s-a reîntors la München și a făcut o călătorie de studiu la Roma (1903–1905). Reîntors în Germania, și-a construit o casă-atelier la Ettlingen (1905). Câștigând, în 1910, premiul *Villa Romana*, și-a continuat studiile la Florența, unde s-a întâlnit cu filosoful Leopold Ziegler care i-a dedicat creației sale un studiu intitulat *Florentinische Introduktion* (1911). În 1919, artistul a fost numit profesor la Academia de Arte Frumoase din Dresda și a fost, de asemenea, a lucrat la *Kunstgewerbeschule*. El a fost unul dintre cei mai apreciați profesori ai acestor instituții de învățământ. A făcut parte din *Neuen Münchener Secession*. În perioada național-socialistă au fost apreciate operele sale monumentale și a avut o contribuție majoră la realizarea sculpturilor de la Complexul Olimpic din Berlin, colaborând strâns cu arhitectul Werner March. În timpul bombardamentelor din al Doilea Război Mondial casa-atelier a fost distrusă. În 1947 s-a întors în Badenul natal și a fondat Fundația Karl-Albiker. Lucrările sale și întreaga sa colecție de lucrări de artă sunt astăzi în posesia muzeului din Ettlingen.

ALKER, HERMANN (1885–1967)

Reinhard Hermann Alker (născut la Lambrecht-Pfalz, la 13 martie 1885 – mort la Karlsruhe, la 25 mai 1967) a fost arhitect și profesor universitar. A studiat *Kreisbaugewerkschule* din Kaiserslautern (1901–1904), apoi la Karlsruhe TH (1904–1911), unde a avut drept profesori pe Carl Schaefer, Durm Joseph, Ostendorf Friedrich și Max Hermann Laeuger. A cunoscut o serie de arhitecți italieni, inclusiv pe Giuseppe Sacconi (1854–1905), cu ocazia vizitelor făcute fratelui său ce locuia la Roma. Alker a lucrat din 1913 ca *Baupraktikant* la Birourile Administrative ale Statului, iar după Primul Război Mondial a fost asistent al lui Charles Cezar (1874–1942) la Universitatea din Karlsruhe. După trecerea a două examene de stat, a fost numit Arhitect Evaluator al Construcțiilor de Stat (1919), iar anul următor a obținut doctoratul și abilitarea ca arhitect. Din 1920 a avut la Karlsruhe TH o poziție didactică și în anul 1924 a devenit profesor asociat, predând materiale de construcție, geometrie descriptivă, istoria arhitecturii și a peisajului Renașterii italiene. În 1928 a luat parte la concursurile de arhitectură pentru Jocurile Olimpice de vară de la Amsterdam și la cele pentru Olimpiada de la Los Angeles (1932), pentru care a obținut «o mențiune specială» pentru planificare urbană din partea Comitetului Internațional Olimpic. În 1935 el a fost angajat de către naziști ca unul dintre cei doisprezece consilierii municipali ai orașului Karlsruhe. În 1936 a fost distins cu Premiul de Cultură al Gauleiterului landului Baden. Între anii 1937–1938, a fost numit *Planificatorul urban cu drepturi speciale* pentru orașul München, dar în urma unor neînțelegeri cu Adolf Hitler asupra unor probleme stilistice, a fost înlocuit de către Karl Meitinger. În 1939 a fost numit profesor titular la Universitatea din Karlsruhe și în același an a obținut Premiul I la competiția pentru proiectarea Casei Radiodifuziunii din Stuttgart, proiect care însă nu a fost executat. Din 1940 a predat la Universitatea Karlsruhe, de unde a fost exclus după 1945 din cauza trecutului său nazist. A fost apoi reabilitat și a lucrat ca arhitect independent, proiectând numeroase clădiri rezidențiale și facilități urbane necesare după devastările din cel de-al Doilea Război Mondial. Principalele lucrări: Uzina Sasbachwalden (1921–1922); Uzina pentru firma Gütermann din Zweribach (1923); Uzină în Karlsruhe-Durlach (1923–1926); Vechiul Stadion al Universității din Karlsruhe Paulckeplatz (1924–1934); *Radium-Solbad* în Heidelberg (1924–1925); Biserica Sf. Matei, în Karlsruhe (1926–1927); Biserica Evanghelică din Obermutschelbach (1926–1927); Fabrica de cretă și chit *Peppler* din Karlsruhe (1926–1927); Institutul de Electrotehnică al Universității din Karlsruhe (1927); Stadion la Universitatea din Freiburg (1927–1928); Stadionul din Neustadt, Weinstraße (1928); Renovarea interioară a bisericii din Neustadt, Weinstraße (1928); Biserica Sf. Maria Magdalena din Kittersburg (1928); Monument comemorativ la Durlach (1928); Primăria din Lichfield – Baden (1930); Renovarea bisericii istorice din Sand bei Bühl (1933). După ajungerea la putere a național-socialiștilor a realizat: *Monument în München*, împreună cu Albert Speer și Giesler Hermann (1933–1944); Sistematizarea Gării principale din München, neexecutată (1933); *Thingstätte* la Heidelberg, între Heiligenberg și Michaelsberg (1934–1936); *Thingstätte* la Karlsruhe, proiect (1934–1937); Teatru la Zittau, împreună cu Alfred Hopp (1935–1937); Primăria din Giessen (1936); Cazarma SS în Radolfzell (1936–1937); Teatru în Zwickau, proiect (1936–1939); Planul General de Dezvoltare al orașului München (1937–1938); *Engländerdenkmal* pe Schauinsland (1938); *Gauhaus* în Karlsruhe, proiect (1937); Monumentul Schlageter în Schönau, Pădurea Neagră (1937–1939); Casa de oaspeți a orașului din München, proiect (1938–1941); noi construcții noi în campusul universitar din Karlsruhe, proiect (1940–1941); Concurs pentru *Capitala provincială Strasbourg* (1941). După război a mai realizat o serie de clădiri pentru Compania siderurgică *F. Meyer Eisen & Stahlindustrie* din Dinslaken și Siegen (1950–1957).

BARTELS, HERMANN (1900–1989)

Bartels Hermann (născut la Minden, la 14 aprilie 1900 – mort la Essen, la 13 ianuarie 1989), arhitect german, membru SS și al partidului național-socialist, a fost un apropiat al lui Heinrich Himmler, care l-a ridicat la rangul de *Reichsführer SS*-a cu rang de *SS-Standartenführer* și în această calitate a realizat o serie de proiecte pentru SS, precum restructurarea și transformarea, între anii 1934–1937, a castelului de la Wewelsburg în școală SS și gazdă a reuniunilor conducerii supreme a SS. Castelul a fost decorat atât cu simbolurile «clasice» naziste, cât și cu o multitudine de simboluri oculte, precum cele de pe pardoseala *Sălii de Marmoră*, menite a crea o atmosferă propice pentru ceremoniile noii mistici naziste promovată de Himmler chiar împotriva voinței lui Hitler. Bartels a reproiectat și reședința oficială a dr. Goebbels, după ce ministrul propagandei Reichului nu a fost mulțumit de proiectul original al lui Albert Speer. A fost *Gaukulturwart* (lider cultural districtual), în Münster, unde a demonstrat un interes particular pentru restaurarea și conservarea patrimoniului arhitectural.

BAUMGARTEN, PAUL (1900–1984)

Paul Gotthilf Reinhold Baumgarten (născut la Tilsit, la 5 mai 1900 – mort la Berlin, la 8 octombrie 1984); a fost un arhitect german și profesor la HdK – *Hochschule der Künste Berlin* (Universitatea de Arte). A studiat arhitectura, între 1919–1924, la *Technischen Hochschule* Danzig (Universitatea Tehnică din Danzig), apoi la *Technischen Hochschule* Berlin (Universitatea Tehnică din Berlin) și a lucrat apoi în cadrul firmei de arhitectură Mebes Emmerich din Berlin. Începând din 1928, a fost din ce în ce mai preocupat de lucrări personale, iar din 1932 a început să lucreze pe cont propriu. Din 1934, a devenit de șef al Departamentului de Construcții la Müllverladestation AG din Berlin-Charlottenburg. Între 1937–1945 a fost director al Biroului de construcții Philipp Holzmann AG, iar din 1942 a devenit profesor la *Hochschule der Kunste* din Berlin. Principalele lucrări: Müllverladestation din Berlin-Charlottenburg, Helmholtzstraße (1934–1936); Clădire de birouri pe Heerstraße 12–16 pentru *Reichsjugendführung der Hitler-Jugend* (1934–1936); Clădire pentru Filiala berlineză a Philipp Holzmann AG (1938–1941). Principalele lucrări realizate după război: Reconstrucția *Reichstag*-ului din Berlin (1952); Sala de concerte și teatru-studio a HdK în Berlin (1952–1953); Casa *Eternit* la Interbau din Berlin (1957); Biserica Luterană pe Lietzensee din Berlin-Charlottenburg, Herbartstraße 5 (1957–1959); *Ruhrkohle-Haus* din Berlin-Charlottenburg, Bismarckstraße 107 (1958–1959); Sediul Curții Constituționale Federale, în Karlsruhe (1965); Mensa și de sala de lectură Kupferbau Eberhard Karls la Universitatea Tübingen (1966–1968); Hoteluri la Zoo, Berlin (1968).

BESTELMEYER, GERMAN (1874–1942)

German Bestelmeyer (născut la Nürnberg, la 8 iunie 1874 – mort la Bad Wiessee, la 30 iunie 1942) a fost arhitect german și profesor universitar. A studiat arhitectura la Universitatea Tehnică din München (1893–1897), unde a fost studentul lui Friedrich von Thiersch, la rândul lui discipol al lui Theodor Fischer. A urmat și cursurile *Wiener Akademie der Bildenden Künste*, la clasa lui Friedrich von Schmidt. În 1910 a devenit profesor la Universitatea Tehnică din Dresda, succedând lui Paul Wallot. În 1919 a devenit profesor la Universitatea Tehnică din Berlin, iar din 1922 a predat la Universitatea Tehnică din München, succedând fostului său profesor Friedrich von Thiersch. Între anii 1922–1942 a fost președintele Academiei bavareze de Arte Plastice din München, avându-l drept coleg pe Alexander von Singer, inamicul consecvent al modernismului pe care-l considera expresie a arhitecturii bolșevice și a fost membru al *Deutscher Werkbund* și al *Kampfbund für deutsche Kultur*. În 1933 a devenit membru al NSDAP. El a fost apreciat de către Paul Schultze-Naumburg într-o conferință din 1931, pentru că era partizanul unei arhitecturi tradiționaliste germane. Mai târziu, Bestelmeyer a proiectat clădirea de birouri a *Luftwaffe* (Forțele Aeriene) de pe Prinzregentenstraße din München. Această clădire tradițională și alte opere ale sale au fost apreciate în mod particular după 1933, iar scrierile sale au fost în consens cu național-socialismul. Senger, criticându-l pe Le Corbusier, considera că arhitectura a fost «pietrificată» de el, iar rezultatul a fost «crearea de clădiri lipsite de suflet», cu acoperișul plat, străin de clima din Germania. Împreună cu Schultze-Naumburg, Schmittehenner și alții, a combătut aspru experimentul Bauhaus. Principalele lucrări: Extinderea Universității din München (1906–1909); *Adolphus Busch Hall* de la Universitatea Harvard, proiect (1910); *Schlosshotel*, Berlin-Grunewald (1911–1914); Sediul societății de Asigurări *Arminia*, München (1914–1916); *Stadthaus*, vechea Primărie din Bonn (1922); Clădire administrativă la Berlin (1920–1923); *Krochhochhaus* în Augustus Platz din Leipzig (1927–1928); Biserica Evanghelică Luterană *Christchirche* în Neuburg an der Donau (1927–1930); Reconstrucția și extinderea *Germanisches Nationalmuseum* (1913–1919); Extinderea Universității Tehnice din München

(1923–1926); Centrul de congrese al *Deutschen Museum* din München (1928–1932); Sediul *Luftwaffe* (Forțele Aeriene) de pe strada Prinzregentenstraße din München (1935–1936); Biserica Evanghelică Luterană *Învierea Domnului* de la Gollierstraße din München-Westend (1931); Biserica Evanghelică Luterană Stephanus de pe Nibelungenstraße. München (1938).

BREKER, ARNO (1900–1991)

Arno Breker (născut la Elberfeld, la 19 iulie 1900 – mort la Düsseldorf, la 13 februarie 1991) a fost cel mai reprezentativ sculptor din perioada național-socialistă, operele sale fiind considerate o veritabilă antiteză la *Entartete Kunst* (Arta degenerată). Fiu al unui pietrar, a studiat arhitectura, sculptura și anatomia. La 20 de ani a intrat la Academia de Arte din Düsseldorf, studiind cu Hubert Netzer și Wilhelm Kreis. A vizitat Parisul în 1924, la scurt timp înainte de terminarea studiilor, cunoscând pe Jean Cocteau, Jean Renoir, Pablo Picasso, Henry Daniel-Kahnweiler și Alfred Flechtheim. În 1927, s-a mutat la Paris, pe care l-a considerat a fi a doua lui casă. El a stabilit, de asemenea, relații strânse cu figuri importante din lumea artei, precum Charles Despiau, Isamu Noguchi, Maurice de Vlaminck de și André Dunoyer de Segonzac. A călătorit în Africa de Nord și rezultatul vizitei au fost o serie de litografii pe care le-a publicat sub titlul *Zile tunisiene*. Marele sculptor francez Aristide Maillol l-a descris pe Breker ca pe un «Michelangelo german». El a fost repede acceptat în mediile artistice franceze și a fost promovat de către comerciantul de artă Alfred Flechtheim. În anul 1932 i-a fost acordat un premiu de către Ministerul Prusac al Culturii, care i-a permis să rămână la Roma pentru un an. În 1934 a revenit în Germania, la sfatul lui Max Liebermann. În acest timp, Alfred Rosenberg, ideologul partidului și editorul ziarului nazist *Völkischer Beobachter*, a denunțat că o parte a creației sale este «artă degenerată». Cu toate acestea, Breker a fost sprijinit de mulți lideri naziști, în special de Führer. Chiar Rosenberg a salutat mai târziu sculpturile sale ca expresie a aspirației de *Wucht und Willenhaftigkeit*. În 1936 a câștigat concursul pentru două statui destinate Complexului Olimpic de la Berlin, una reprezentând un Decatlonist (*Zehnkämpfer*) și cealaltă o Victorie (*Die Siegerin*). În 1937 a devenit membru al Partidului, a fost scutit de serviciul militar, a primit un mare atelier, realizat de către Speer și a realizat două sculpturi monumentale pentru Curtea de Onoare a Noii Cancelarii a Reichului, botezate de către Hitler din *Purtătorul de torță – Die Partei* (*Partidul*) și din *Purtătorul de spadă – Die Wermacht* (*Armata*). Sculptura sa, monumentală și plină de forță, a corespuns idealurilor estetico-propagandistice ale celui de-al Treilea Reich, integrându-se perfect în arhitectura reprezentativă nazistă. La Paris, în 1942, i s-a oferit ocazia unei mari expoziții personale, ce a fost amplu mediatizată, bucurându-se de un remarcabil succes și împrietenindu-se cu Jean Cocteau, care a fost unul dintre cei mai constanți și înfocați admiratori ai artei sale, artă apreciată și de Albert Speer, dar mai ales de către Hitler, care l-a solicitat să-l însoțească în unica sa vizită în Parisul ocupat. Până la sfârșitul războiului a avut o catedră universitară la Berlin. După război, mare parte a operelor sale a fost distrusă de către trupele de ocupație, a fost supus unui proces de denazificare, fiind condamnat ca un «tovarăș de drum» al naziștilor, i s-a interzis să-și continue cariera universitară și până la urmă i s-a permis să lucreze ca arhitect la Düsseldorf. În 1946 a primit o surprinzătoare ofertă din partea lui Stalin, care fusese impresionat de opera sa, dar a refuzat colaborarea cu fraza: «Un dictator a fost suficient pentru mine». Apoi a fost reabilitat cu greu, primind diverse comenzi din întreaga lume, în special de portrete. Expozițiile avute în Franța sau Germania au fost contestate de unii și lăudate de alții. Reabilitarea sa a continuat, culminând cu crearea unui muzeu Breker, inaugurat în 1985, finanțat de către familia Bodenstein, care a pus la dispoziție Castelul Nörvenich (între Aachen și Köln). Ultima să operă majoră a fost un monument în Grecia, reprezentându-l pe Alexandru cel Mare. Neoclasicismul cu iz manierist al lui Breker este extrem de complex, nefiind «încremenit în proiect», în el putându-se decela afinități expresioniste.

BRINKMANN, WOLDEMAR (1890–1959)

Woldemar Brinkmann (născut la 12 martie 1890 – mort la 31 decembrie 1959), arhitect și designer de interior, personalitate marcantă a arhitecturii național-socialiste, membru NSDAP și *Reichskultursenator*. A lucrat împreună cu Paul Ludwig Troost, realizând mari proiecte. După o schiță a lui Hitler, a elaborat proiectul Operei din München (1938) cu o capacitate de 3000 de locuri, mai mare decât Opera Garnier din Paris sau a Operei de Stat din Viena. În colaborare cu Speer, a realizat Holul de Onoare al Pavilionului German de la Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris din 1937.

DEFFKE, WILHELM (1887–1950)

Wilhelm Heinrich Deffke (născut la Elberfeld, la 23 aprilie 1887 – mort la Woltersdorf, la 28 august 1950) a făcut parte din aceeași generație cu Walter Gropius (1883–1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) și Le Corbusier (1887–1965). A urmat, între 1901–1907, *Kunstgewerbeschule* (Școala de arte și meserii) din Elberfeld, specializându-se în ilustrație de carte sub îndrumarea artistului olandez J.A. Loeber. Între anii 1907–1909 și-a continuat studiile în Olanda cu Thorn Prikker, Jan Toorop și Lebeau Chris. Între anii 1909–1910, a fost colaborator artistic pentru grafică, arhitectură și compoziție figurativă în atelierul lui Peter Behrens din Neubabelsberg, fiind marcat de designul industrial și stilul graficii lui Behrens pentru AEG și a fost coleg cu Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe și Grossman Peter, și ei angajații lui Behrens. În anii următori, a încercat să pună în aplicare conceptul de «design global» al lui Behrens pentru companii ca Reemtsma, Forth și Tesma. În 1916, în plin război mondial, Deffke a fondat, împreună cu Carl Ernst Hinkefuss, agenția de publicitate *Wilhelmwerk – Pflegestätte Deutscher Werkkunst*, veritabilă pepinieră de artă germană. În 1918 a publicat studiul *Handelsmarken und Fabrikzeichen* despre mărci și mărcile de comerț pentru diverse companii industriale, studiu de bază pentru grafica publicitară. Proiectele sale se caracterizează prin funcționalitate, sugestivitate și abstracțiune, contribuind masiv la dezvoltarea stilistică a graficii publicitare comerciale, atât de importantă pentru *Werkbund*-ul german al cărui membru a fost din 1913. În 1920 și-a înființat la Berlin propriul studio de artă și arhitectură comercială. Între 1925–1933 a fost director al Școlii de Arte și Meserii din Magdeburg, unde a avut drept cadre didactice pe Walter Dexel, Johannes Molzahn, Peter Grossmann, Julius Klinger și Hermann Eidenbenz). După sosirea la putere a național-socialiștilor și-a deschis un atelier propriu de grafică publicitară, arhitectură și design, pierzându-și toate bunurile și prețioasa arhivă în ultimele zile de război, în 1945.

ELKART, KARL (1880–1959)

Karl Elkart (născut la Altshausen, la 5 septembrie 1880 – mort la Hannovra, la 12 iunie 1959) a fost arhitect, urbanist, constructor, profesor universitar și jurnalist. În timpul Republicii de la Weimar și a celui de-al Treilea Reich, el a fost urbanist al orașului Hannovra. A studiat arhitectura la *Technische Hochschule* din Stuttgart, fiind student al lui Theodor Fischer. În 1907, și-a luat Examenul de Stat și a lucrat ca arhitect guvernamental. Primele lucrări au fost gările din Wolfenbüttel și Hamburg, iar în 1911 a câștigat Premiul I la concursul de arhitectură pentru un restaurant în parcul orașului Bochum, al cărui arhitect-șef a devenit în 1912. În 1918 a făcut planurile urbanistice de sistematizare pentru Spandau-Berlin, iar în 1922 a revenit la administrația municipală și de construcții ca *Stadtbaudirektor* pentru Gross-Berlin. În 1925 a devenit membru al Academiei Prusace de Construcții și din 1927 a fost numit profesor onorific la *Technische Hochschule* din Hannovra. Din 1933 a făcut parte din SS și din 1937 a devenit membru al partidului național-socialist și a fost implicat în «arianizarea» activităților artistice și culturale, având o manifestă atitudine antisemită. Din 1943 s-a ocupat, la cererea lui Speer, de reconstrucția orașelor Bochum și Hannovra, distruse de bombardamente. Principalele lucrări: *Milchhäuschen*, în Parcul Municipal din Bochum (1913–1914); Restaurant în Parcul Municipal, Bochum (1913–1915); Clădire administrativă la stația de alimentare Westfalen AG, Bochum (1913–1915); Școala *Bismarck*, Königsallee 79, Bochum (1913–1916); Școala *Drusenberg*, Marschnerstraße, Bochum (1914–1917); «Stadtbad Küchengartenplatz», în Linden-Mitte, Hannovra (1927); Locuințe pe De-Haën-Platz, Hannovra (1928); Teatrul municipal de Revistă, Hannovra (1928); Casa proprie, în Kleefeld, Hanovra (1930); Școala primară pe Altenbekener Dam 20, Hanovra (1929–1931); Biblioteca municipală, pe Hildesheimer Strässe 12, Hanovra (1929–1931); Școala profesională de fete *Anna-Siemsen*, Im Moore 38, Hannovra (1930); Patru clădiri pentru sanatoriul *Heidehaus*, Hannovra (1927–1930). Între 1938–1942, la cererea Führerului, a realizat, împreună cu Walter Schlempp, *Deutschen Gemeindetages* din Berlin-Charlottenburg.

FICK, RODERICH (1886–1955)

Roderich Fick (născut la Würzburg, la 16 noiembrie 1886 – mort la München, la 13 iulie 1955), arhitect german, a studiat la *Technischen Hochschule* din Dresda și a fost studentul lui Theodor Fischer. Între 1910–1912 a lucrat cu Alexander von Senger la Zürich și a devenit profesor la *Technischen Hochschule* din München. A devenit apoi unul dintre arhitecții favoriți ai lui Hitler, realizând o serie de lucrări pentru Hitler și Hess, cazărmi pentru SS și a fost însărcinat de Führer să sistematizeze orașul Linz. Din cauza apartenenței sale la Partidul Național-Socialist și a colaborării strânse cu naziștii, după război a fost supus unui proces de denazificare, fiind considerat «tovarăș de drum», adică complice pasiv la crimele naziste, pierzându-și catedra universitară, dar primind mai târziu dreptul de a participa la reconstrucția orașului Linz. Principalele lucrări: *Friedhofsanlage mit Leichenhaus und Friedhofskapelle* în Herrsching (1926); *Wohnhaus Dr. Graetz*, Am Löhlein 4, Schweinfurt (1928–1929); *Wohnblock an der Fürstenriederstraße, München (1929); Ernst-Sachs-Bad*, Schweinfurt (1931–1933). Principalele lucrări din perioada național-socialistă: *Umbau der Gaststätte Platterhof*, Berchtesgaden / Obersalzberg (1933–1935); *Siedlung*, München-Friedenheim (1933–1934); *Haus der Deutschen Ärzte* în München (1935); *Villa Bormann* în Berchtesgaden / Obersalzberg (1935); *Gebirgsjägerkaserne* în Sonthofen (1935–1936); *Adolf-Hitler-Brücke* în Regensburg (1935–1936); *Umbau von Haus Wachenfeld* în den Berghof (1935–1936); *Isarbrücke* în Bad Tölz (1935–

1937); *Teehaus am Mooslahnerkopf* în Berchtesgaden / Obersalzberg (1936–1937); *Reichssiedlung Rudolf Hess* în München-Pullach (1936–1939); *Kehlsteinhaus* în Berchtesgaden / Obersalzberg (1937–1938); *Hotel Der Platterhof* în Berchtesgaden / Obersalzberg (1938–1940); *Nibelungenbrücke und stadtseitige Brückenkopfbebauung* în Linz (1939–1941); *Hotel Donauhof* în Linz (1939–1941); *Siedlung Froschberg* în Linz (1939–1943); *Werksiedlung der Hermann-Göring*, Reichswerke Münichholz (1939–1944); *Werksiedlung Bindermichl* în Linz (1940–1941); *Siedlung Klaushöhe* în Berchtesgaden / Obersalzberg (1941); Diverse *Luftschutzbunker* în Linz (1944). Lucrări realizate după război: C.H. Beck Verlagsgebäude în München; *Kraftwerk Jochenstein*, Passau (1952–1954); Evangelische Erlöserkirche în Herrsching (1954–1955).

FISCHER, THEODOR (1862–1938)

Theodor Fischer (născut la Schweinfurt, la 28 mai 1862 – mort la München, la 25 decembrie 1938) a fost un arhitect german și un ilustru profesor. A studiat la München unde a fost studentul lui Friedrich von Thiersch. Din 1893 a realizat proiecte de locuințe pentru orașul München. El a fost fondatorul și primul președinte al *Deutscher Werkbund* (Federația germană de muncă, 1907), precum și membru al versiunii germane a mișcării *Garden City*. În 1909, Fischer a fost numit profesor la Universitatea Tehnică din München, având o serie de studenți ce aveau să devină nume de primă mărime, precum: Richard Riemerschmid, Dominikus Böhm, Paul Bonatz, Ella Briggs, Hugo Häring, Ferdinand Kramer, Ernst May, Erich Mendelsohn, Franz Mutzenbecher, J. J. P. Oud, Franz Roeckle, Bruno Taut, Heinz Wetzel, Lois Welzenbacher, Oskar Pfennig, Martin Elsaesser, Otto Ernst Schweizer și Paul Schmitthenner. În prima fază a creației a fost influențat de istoricism, căutând apoi o nouă abordare stilistică, mai apropiată de tradiția germană, redescoperind calitățile expresive ale materialelor naturale și în special ale pietrei. Această orientare a influențat pe mulți dintre elevii săi, și viziunea lui a fost similară cu orientarea *Völkisch* promovată pentru construcțiile neoficiale de către arhitectura național-socialistă. Fischer a descris stilul său propriu ca pe ceva între istoricism și *Art Nouveau*. El a încercat să lucreze întotdeauna în contextul local, respectând caracterul socio-cultural al sitului și urmărind implicațiile sociale ale arhitecturii sale.

GALL, LEONHARD (1884–1952)

Leonhard Gall (născut la München, la 24 august 1884 – mort la München, la 20 ianuarie 1952) a fost arhitect șef al biroului de arhitectură din München, condus de Paul Ludwig Troost, unde a proiectat, printre altele, și o serie de interioare de arhitectură navală realizate de către *Vereinigten Werkstätten für Kunst*. După moartea lui Troost, în 1934, Gall a condus biroul, împreună cu Gerdy, văduva lui Troost. Sub conducerea lui Gall au fost finalizate lucrările începute de către Troost la *Führerbau* (München 1933–1937), precum și la prima clădire monumentală a național-socialismului, *Haus der Kunst* din München, ce a fost inaugurată în 1937 de către Hitler. A colaborat cu Speer la realizarea sălii de recepții a Noii Cancelarii a Reichului de la Berlin. Gall a fost distins cu titlul de profesor universitar, a fost consilier municipal al orașului München și a fost redactor asociat al *Die Kunst im Deutschen Reich*, una dintre principalele publicații de arhitectură și artă germană. În anul 1943 a devenit vicepreședinte al Camerei Reichului pentru Arte Plastice, fiind unul dintre cei mai apreciați arhitecți ai Germaniei național-socialiste, figurând pe lista oficială a celor mai importanți 12 artiști vizuali ai Reichului. După război, din cauza apartenenței la Partidul Național-Socialist a avut interdicție de a profesa din partea autorităților americane de ocupație.

GIESLER, HERMANN (1898–1987)

Hermann Giesler (născut la Siegen la 2 august 1898 – mort la Düsseldorf, la 20 ianuarie 1987) a fost unul dintre cei mai importanți arhitecți ai național-socialismului. Hermann Giesler, fiul unui arhitect, ca și fratele său Paul, a participat la Primul Război Mondial între 1915–1918, apoi a lucrat ca zidar, dulgher, mecanic și a frecventat, între 1919–1923, Școala de Arte și Arhitectură din München și apoi a studiat la Universitatea Tehnică din München, având printre colegi pe Edward Pfeiffer și Richard Riemerschmid. În 1931 a aderat la NSDAP și din 1930 a lucrat ca arhitect independent și ceramist în Allgäu. În 1933 Giesler a devenit arhitect al districtului Sonthofen. În 1938, Hitler l-a numit profesor universitar și arhitect principal pentru «Capitala Mișcării», München și *Reicharhitect* pentru restructurarea orașului Linz. Din 1941, a fost director tehnic al *Organisation Todt* (OT), lucrând în țările baltice în cadrul *Baugruppe Giesler*, în Rusia de Nord-OT (1942–1944) și în Bavaria și Donaugaue. În august 1943 a devenit membru al *Reichstag*-ului, iar în august 1944 Hitler l-a inclus pe lista celor doisprezece cei mai importanți artiști vizuali ai Reichului. În 1941, după începerea campaniei contra Uniunii Sovietice, toate marile sale proiecte au fost oprite, cu excepția celor de sistematizare și planificare urbană a Weimarului. Giesler a fost arestat în 1945 de către guvernul militar american și a fost condamnat la închisoare pe viață, dar a fost eliberat la 18 Octombrie 1952. S-a stabilit în Düsseldorf unde, din 1953, a lucrat ca arhitect. Principalele lucrări: *Denkmal der Bewegung*, împreună cu Hermann Reinhard Alker și Albert Speer (1933–1944); *Gauforum*, Weimar (1936–1942); *Villa Sauckel*, reședința oficială a gauleiterului de Turingia, Weimar (1937–1938); HJ-Heim (Sediul Hitler Jugend), Immenstadt (1937–1939); Reconstrucția gării principale din Augsburg (1937–1942); Restructurarea Elephant Hotel, Weimar (1938); *Gauforum* în Augsburg (1938–1941); Școala Superioară a NSDAP, Chiemsee (1938–1944); *Polizeipräsidium* în *Piața rotundă* din Augsburg (1939–1941); *Ordensburg*, Sonthofen (1934–1942); Extinderea Teatrului Municipal din Augsburg (1941).

GIESLER, PAUL (1895–1945)

Paul Giesler (născut la Siegen, la 15 iunie 1895 – mort la Berchtesgaden, la 8 mai 1945) a aparținut unei familii de notabili protestanți, fiind, ca și tatăl său, arhitect. În august 1914 el s-a oferit voluntar pentru a lupta în Primul Război Mondial, unde a fost locotenent și comandant de companie într-un batalion de geniu al Gărzii. El a fost rănit în mai multe rânduri și a fost decorat cu Crucea de Fier clasa întâi și a doua. După război, între 1919–1921, a funcționat ca profesor la *Landesbauschule* din Darmstadt. Între 1922–1933 a lucrat ca arhitect independent. Ca și Hermann, fratele său mai mic, a studiat arhitectura la München și a fost numit profesor universitar de către Hitler. El a fost un arhitect de prestigiu al perioadei naziste, realizând opere precum castelul Școlii de formare a cadrelor SS de la Sonthofen și a elaborat un proiect pentru «*Mormântul lui Adolf Hitler*», a cărui importanță a fost subliniată de către Albert Speer. Între 1941–1943 a fost gauleiter al Westphaliei de Sud. De asemenea, el a fost și prim-ministru al Bavariei (1942–1945) și, conform testamentului lui Hitler, de la 30 Aprilie 1945, a devenit succesorul lui Heinrich Himmler ca Ministru de Interne al Reichului, făcând parte din efemerul guvern de la Flensburg. În ziua capitulării Germaniei, la 8 mai 1945, s-a sinucis împreună cu soția sa.

GUTSCHOW, KONSTANTY (1902–1978)

Konstanty Gutschow (născut la Hamburg, la 10 decembrie 1902 – mort la Hamburg, la 8 iunie 1978). A urmat liceul Johanneum din orașul său natal și apoi a întreprins o călătorie de studii în Spania. Între 1921–1922 a studiat arhitectura la Universitatea Tehnică din Danzig, dar la scurt timp s-a mutat la *Technische Hochschule* din Stuttgart unde i-a avut profesori pe Heinz Wetzel și Pavel Schmitthenner. Chiar înainte de a începe studiile și în timpul anilor studenției a lucrat în atelierul de arhitectură al lui Fritz Hoeger. În 1926 a luat examenul final de diplomă la Universitatea Tehnică din Stuttgart, apoi a lucrat la diferite firme de arhitectură și din 1927 a fost angajat în cadrul Departamentului de Construcții Marine din Hamburg. În 1929 și-a fondat propriul birou de arhitectură. În timpul crizei economice a lucrat la Societatea de Cercetare a Reichului pentru Eficiența în Construcții a Locuințelor. A participat la proiecte de reabilitare a orașului Hamburg, a fost implicat în realizarea unui proiect urban de locuințe minimale în Hamburg-Horn și a fost responsabil pentru construcția podului pe autostrada Hamburg-Lübeck. A aderat la NSDAP în 1933. În 1941 a primit titlul de «arhitect pentru proiectarea orașului hanseatic Hamburg», fiind subordonat direct gauleiterului. El a realizat primul plan general complex de sistematizare pentru Hamburg, precum și alte planuri de dezvoltare pentru diferite zone metropolitane. În 1943 a fost însărcinat de către Albert Speer cu proiectarea și reconstrucția orașelor deteriorate de bombardamente și a elaborat planuri de reconstrucție pentru Hamburg, Wilhelmshaven și Kassel. După război, din cauza poziției sale în timpul celui de-al Treilea Reich, i s-a interzis să lucreze pentru clienți din sectorul public și a fost supus de către guvernul militar britanic unui proces de denazificare. Gutschow nu a mai funcționat ca arhitect-urbanist, dar abordările sale urbanistice au fost continuate de unii dintre foștii săi angajați, precum H.B. Reichow, William R. Hillebrecht și Wortmann. După ce i s-a ridicat interdicția de a profesa, a fondat un nou birou de arhitectură realizând, uneori în colaborare cu Godber Nissen, o serie de proiecte printre care clinicile din Helgoland, Tübingen și Düsseldorf. În anul 1964 a fost distins de către guvernul landului Renania de Nord Westfalia cu titlul de profesor universitar.

HETZELT, FREDERICK (1903–1986)

Frederick Hetzelt (născut la Legnica, la 26 iulie 1903 – mort la Wuppertal, la 27 noiembrie 1986) a fost un arhitect german cu studiile făcute, între 1921–1926, la Facultatea de Arhitectură de la *Technischen Hochschule* din Berlin (Universitatea Tehnică). În 1929, a susținut cu mare succes Examenul de Stat, devenind *Regierungsbaumeister* (evaluator desemnat) în departamentul de construcții al Ministerului Finanțelor din Prusia. În 1936 a fost promovat ca arhitect-urbanist guvernamental. După realizarea, în 1942, a Ambasadei Italiei din Berlin, a fost numit, la recomandarea lui Speer, profesor universitar. La finele anului 1943, a elaborat planurile de sistematizare și reconstrucție a orașelor distruse de bombardamente, precum Kassel, Duisburg, Essen, Mülheim an der Ruhr și Oberhausen. După război, a devenit Asistentul Secretarului de Stat pentru Planificare și Construcții la Oberhausen, unde a reconstruit teatrul distrus în timpul războiului. Principalele lucrări din epoca național-socialistă: *Carinhall*, reședința de vară a lui Hermann Göring (1936); Restructurarea și transformarea *Prinz-Albrecht-Palais* în sediul central al Gestapo-ului din Berlin (1941–1942); Ambasada Italiei la Berlin și conversia vechii clădirii

a ambasadei (1942). Principale opere după război: Reconstrucția Teatrului din Oberhausen (1949); Casa *Schwarze Heide* din Hünxe (1950–1951). Între 1953–1968 a lucrat în cadrul Consiliului Municipal al orașului Wuppertal, ocupându-se printre altele și de dezvoltarea zonei Uellendahl și a Piscinei municipale *Schwimmoper* în Wuppertal-Elberfeld (1955) și a reconstruit clădirea Operei din Wuppertal-Barmen, inaugurată în 1956, în prezența Președintelui Germaniei.

HOFFMANN, HEINRICH (1885–1957)

Heinrich Hoffmann (născut la Fürth, la 12 septembrie 1885 – mort la München, la 11 decembrie 1957) a fost un fotograf german, devenit fotograful personal al lui Hitler, din anii 1920 și până în 1945. Fără a se putea spune că au fost prieteni apropiați, pe cei doi îi unea pasiunea pentru artă și faptul că și lui Hoffmann i-a fost interzis de către tatăl său urmeze studii de pictură. În 1906 și-a deschis la München două ateliere fotografice, printre care celebrul Atelier Elvira, operă reprezentativă pentru *Jugendstilul* german, realizat de arhitectul August Endell, dar care nu-i plăcea lui Hitler, pentru caracterul ei oniric. Hoffmann a aderat la Partidului Nazist, NSDAP, în 1920. În anul 1932 a fondat propria sa editură *Verlag nationalsozialistische Bilder*, care i-a adus celebritate și mari câștiguri materiale. Conducerea casei de editură nu i-a mai permis să-și îndeplinească mandatul de consilier municipal, demisionând în 1933. În 1937 este numit de către Führer «profesor» și însărcinat cu selectarea operelor de artă ce urmau a fi expuse la *Münchener Haus der Kunst* cu ocazia Große Deutsche Kunstausstellung, iar anul următor devine membru al comisiei de expertiză a operelor de *Entartete Kunst* (artă degenerată). După război, a fost supus unui proces de denazificare și a fost condamnat la patru ani de închisoare și confiscarea întregii averi, precum și a drepturilor de autor. Marea sa arhivă fotografică a fost rechiziționată de către guvernul Statelor Unite în timpul ocupației aliate a Germaniei. Arhiva este deținută în SUA de către Arhivele Naționale și Administrația Records și cuprinde o sursă importantă de imagini pentru studiul celui de-al Treilea Reich. O altă parte a *Bildarchiv Hoffmann*, se găsește la *Bayerische Staatsbibliothek* din München. Hoffmann a scris multe cărți despre Hitler, printre care *The Hitler Nobody Knows* (1933) și *Jugend um Hitler* (1934); *Hitler în Italy* (1938), *Hitler befreit Sudetenland* (1938) și *Hitler în einer Heimat* (1938); *Das Antlitz des Führers* (1939). Dintre scrierile sale, de o importanță particulară este: *Hitler wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen*, München / Berlin 1974, ISBN 3-7766-0668-1. Despre rolul jucat de Hoffmann în propaganda vizuală a celui de-al Treilea Reich au apărut o serie de studii printre care: Rudolf Herz, *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Ed. Klinkhardt, München, 1994, ISBN 3-7814-0361-0; Joachim C. Fest, Heinrich Hoffmann, Jochen von Lang, *Hitler. Gesichter eines Diktators: Bilddokumentation*, Ed. Herbig, München, 2005, ISBN 3-7766-2426-4; Joe J. Heydecker, *Das Hitler-Bild. Die Erinnerungen des Fotografen Heinrich Hoffmann*, Ed. Residenz, St. Pölten, 2008, ISBN 978-3-7017-3091-9; David Culbert (1997), *Price vs United States (United States Court of Appeals, Fifth Circuit, 20 November, 1995)*, The Heinrich Hoffmann Photo Archive, Historical Journal of Film, Radio and Television 17.

HONIG, EUGEN (1873–1945)

Eugen Honig (născut la Kaiserslautern, la 9 martie 1873 – mort la 24 iunie 1945), fiul unui fabricant de mobilă, a fost un arhitect german și președinte al Camerei Reichului pentru Arte Plastice (până în 1936). După terminarea liceului a urmat, între anii 1891–1895, Universitatea Tehnică din München. După obținerea diplomei, a desfășurat activități independente. În perioada 1896–1897 a predat la Augsburg și între 1906–1913 a fost profesor la Școala de Arhitectură din München. Între anii 1910–1912 a fost președintele *Münchner Architekten und Ingenieur-Vereins* (MAIV) și, de asemenea, asociat la MAIV. Ca arhitect a construit mai multe clădiri de birouri în München. În 1933 a devenit membru al Partidului Național-Socialist și a militat în cadrul *Ligii de luptă pentru cultura germană* devenind președinte al Asociației Arhitecților Germani (BDA) care s-a angajat să participe la activitatea de «reconstruire a națiunii». Prin Ordonanța Partidului Național-Socialist BDA s-a transformat în Camera Reichului de Arte Plastice, din care Honig a demisionat în anul 1936, dar a rămas în Consiliul de conducere ca senator. În 1934, după moartea președintelui Reichului Paul von Hindenburg, Honig a fost unul dintre semnatarii apelului pentru fuzionarea funcției de președinte al Reichului cu cea de Cancelar, fapt ce a dus la dobândirea de către Hitler a puterii totale. În faza finală a celui de-al Doilea Război Mondial, Adolf Hitler l-a inclus pe lista celor mai importanți 12 artiști vizuali ai Reichului.

HÖGER, FRITZ (1877–1949)

Johann Friedrich (Fritz) Höger (născut la Bekenreihe bei Elmshorn, la 10 iunie 1877 – mort la Bad Segeberg, la 21 iunie 1949) a fost un arhitect german devenit celebru cu imobilul expresionist de birouri placat cu cărămidă *Chilehaus* din Hamburg (1922–1924); a mai realizat multe clădiri de birouri, o școală și un planetariu, Biserica Hohenzollernplatz din Berlin, primăria din Wilhelmshaven, Fabrica de țigări Garbáty din Berlin-Pankow. Încă din 1927 a colaborat cu oficiosul național-socialist *Völkischer Beobachter* și a intrat în NSDAP în 1932. Deși Höger a simpatizat cu național-socialismul, stilul său expresionist nu era pe gustul lui Hitler și nu a fost agreat ca arhitect, neprimind nicio comandă oficială majoră. După ajungerea naziștilor la putere a realizat: Mormântul familiei Madsack, Hannovra (1933); Turn de apă și Biserica din Wangerland (1934); Reședința dr. Meyer, din Wilhelmshaven, Baudissinweg 2 (1934–1935); *Siebethsburg Rüstringen GmbH* din Wilhelmshaven-Rüstringen (1935–1941); Construcție industrială pentru Wernigerode-Westerntor din Harz (1936); Memorial în Bremerhaven Wesermünde (1936); Clădire administrativă la Meppen, Emsland (1936–1937); Turn de apă în Bad Zwischenahn (1938); Memorial pentru victimele de război din Primului Război Mondial la Meppen (1938–1939); Casa poetului Gunnar Gunnarsson în Islanda (1939); *Bauernhof für Schilling* la Bekenreihe bei Elmshorn (1941). După război a mai realizat: Reconstrucția locuinței și magazinului Seliger din Neumünster (1947); Biserica Protestantă parohială din Geschendorf (1948).

KLIMSCH, FRITZ (1870–1960)

Fritz Klimsch (născut la Frankfurt am Main, 10 februarie 1870 – mort la Freiburg, la 30 martie 1960) a fost un sculptor german, provenit dintr-o familie de artiști: fiu al graficianului Klimsch Eugen (1839–1896) și nepotul pictorului și litografului Klimsch Ferdinand (1812–1890). A studiat la Colegiul Academic Regal de Arte Frumoase din Berlin, unde a fost elevul lui Fritz Schaper. Între 1895–1901 a studiat în Italia și a vizitat Grecia. Împreună cu Walter Leistikow și Max Liebermann, Klimsch a *Berliner Sezession*. În 1912 a devenit membru al Academiei Prusace de Arte și din 1916 a devenit senator. Între 1921–1935 a fost profesor la Vereinigten Staatsschulen din Berlin. În epoca național-socialistă s-a bucurat de o mare considerație, dr. Goebbels apreciindu-l ca «cel mai matur dintre sculptorii noștri. Un geniu. Cum se confruntă cu marmora». Momentul de apogeu al carierei sale fiind participarea, cu un mare număr de lucrări, la mediatizata *Große Deutsche Kunstausstellung* (Marea Expoziție de artă germană) de la *Haus der Deutschen Kunst* din München. În 1940, la împlinirea vârstei de 70 de ani, i s-a decernat medalia *Goethe* pentru Artă și Știință. În 1944 Hitler l-a inclus în *Gottbegnadetenlisten*, ca una dintre cele mai importante figuri artistice ale Reichului. Colaborarea lui cu regimul nazist nu s-a datorat similitudinilor ideologice și nu a avut consecințe după război, creația sa, după etapa secessionistă, clasicizându-se și intrând astfel în sintonie cu idealurile artistice ale celui de-al Treilea Reich.

KLOTZ, CLEMENS (1886–1969)

Clemens Klotz (născut la Köln, la 31 mai 1886 – mort la 18 august 1969). După terminarea studiilor, în anul 1911, și-a deschis un birou de arhitectură în orașul său natal, Köln, unde și-a desfășurat aproape întreaga activitate profesională, realizând proiecte de locuințe individuale, locuințe colective, birouri și clădiri comerciale. Klotz, după ajungerea naziștilor la putere în 1933, grație unei relații personale cu Robert Ley, a fost numit în conducerea națională a partidului nazist și *Schulungsbauten* DAF. La data de 31 mai 1936 Adolf Hitler l-a numit profesor universitar și, ceva mai târziu, a devenit membru al Academiei de Arte a Prusiei. În anii 1938–39 a prezentat la *Haus der Deutschen Kunst* din München un proiect pentru o Școală la Waldbröl. A fost, în același timp, responsabil cu renovările de la Break (Rottland). Apreciat în mod particular de către Hitler, Klotz a fost inclus pe lista oficială a celor mai importanți 12 artiști vizuali ai Reichului. Principale opere: Casa Dr. Dorff Rin, Köln-Marienburg (1922); Casa Heckmann, de la Köln-Marienburg (1923); Casa Hosfelt, Köln-Brown Field (1923); Casa Sauerwald, Köln-Lindenthal (1924 / 1925, cu Fiethen); Casa Klotz, cu o sculptură de Willy Meller, de la Köln-Marienburg (1925); Parohia catolică Sf. Ana, Köln-Ehrenfeld (1925); Parohia catolică Sf. Iosif, Köln-Brown Field, Wiethasestraße 54 (1925 / 1926); Casă înaltă, Köln (1930). Operele cele mai importante, realizate în perioada celui de al III-lea Reich, au fost: Complexul balnear *Prora* de pe insula Rügen (1935–1939); *Vogelsang Ordensburgen* (prima fază 1933–1935) și *NS Ordensburg Crössinsee* (prima fază 1934–1936); *Casa germană a forței de muncă*, precum și un *Gauforum*, ambele în Köln. După război, a mai proiectat o serie de clădiri rezidențiale și comerciale, precum cele din Neumarkt, Köln (1952).

KREIS, WILHELM (1873–1955)

Wilhelm Heinrich Kreis (născut la Eltville am Rhein, la 17 martie 1873 – mort la Bad Honnef, la 13 august 1955) a fost unul dintre cei mai reprezentativi arhitecți germani din prima jumătate a secolului al XX-lea. A studiat arhitectura la München (1892–1894), Karlsruhe și Berlin. Diploma a primit-o însă în Braunschweig. A fost remarcat în 1896 pentru proiectul său pentru *Völkerschlachtdenkmal* (Monumentul Bătăliei Națiunilor) de la Leipzig și a fost autorul a circa 50 de proiecte pentru *Turnurile Bismarck* pentru care i-au fost decernate trei premii întâi. Din 1898 a lucrat ca asistent al arhitectului Paul Wallot la Academia de Artă din Dresda. Între anii 1902–1909 a locuit și profesat ca arhitect la Dresda. În 1902 a devenit profesor la Școala de Arte Aplicate din Dresda. Primul său proiect arhitectural major a fost *Saxonia Brücke*, un pod din capitala Saxoniei. Înainte de Primul Război Mondial, a realizat la Köln și la Wuppertal sediile unor mari magazine.

În 1908 a fost numit director al Școlii de Arte Aplicate din Düsseldorf. Pe parcursul acestor ani, a construit în Ruhr, în Westfalia și în Renania (Düsseldorf, Essen, Herne) și s-a împrietenit și a colaborat cu sculptorul Arno Brecker. În 1926, a devenit director al Academiei de Arte din Dresda. Ca arhitect, nu a fost un admirator al avangardei și modernismului anilor '20, militând pentru o arhitectură monumentală și în caracter național, la fel cu Heinrich Tessenow și Paul Bonatz. În 1929 a devenit *Doctor Honoris Causa* al Școlii Tehnice Superioare de Arhitectură din Dresda. Printre operele sale cele mai importante se numără: Casa William Marx din Düsseldorf (1922–1924) și primul său proiect cultural major, *Rheinhalle* (azi: *Tonhalle* Düsseldorf, 1926) și Muzeul German de Igienă din Dresda (1927–1930). În iulie 1926 a fost ales președinte al Uniunii Arhitecților din Germania (BDA) și a rămas în funcție până la sosirea la putere a Național-Socialiștilor în 1933 care au refuzat să-l mențină în funcția de președinte al BDA. În prima parte a regimului național-socialist, nu a primit comenzi importante din cauza fostelor legături cu mediul financiar evreiesc pentru care lucrat. Cu toate acestea, între anii 1935–1938 a colaborat cu Albert Speer, «arhitectul șef al Reichului», și a realizat proiectul de reconstrucție a Operei din Dresda (1938) și proiectul pentru gigantica *Sală a Soldaților* de pe Marea Axă a noului Berlin. În 1938 a devenit senator. În anii 1938–1941 a fost Rector al Departamentului de Arhitectură al Școlii de Stat din Dresda. În 1943 a fost numit Președinte al Camerei de Arte Plastice a Reichului. În august 1944 a fost inclus de către Hitler pe lista celor 12 artiști proeminenți ai Germaniei. După război, a locuit în Bad Honnef (din 1949) și și-a continuat activitatea, în pofida vârstei înaintate, construind o clădire a Băncii Centrale a Landului în Dortmund, precum și locuințe, hoteluri și birouri. Pentru întreaga sa operă a primit titlul de Cavaler al Marii Cruci a Ordinului «Pentru Servicii al Republicii Federale Germane».

KÜHN, RUDOLF (1886–1950)

Rudolf Kühn (născut la Pirna, la 29 iunie 1886 – mort la Berlin, la 3 aprilie 1950) a fost un arhitect și urbanist german, eminent student și diplomat al Universității Tehnice din Dresda (1909). În 1912 a obținut și titlul de doctor. A participat la Primul Război Mondial. După război a devenit urbanistul șef al orașului Altenburg, din Turingia, Forst, din Lausitz (1920–1934) și Breslau (1934–1937). Până la moartea sa a lucrat ca arhitect consultant și urbanist independent la Berlin. A fost membru al Academiei Libere Germane de Planificare Urbană și al Ordinului Arhitecților Germani. Ca urbanist, realizarea sa cea mai importantă a fost sistematizarea orașului Forst, în care a îmbinat cu abilitate funcționalitatea cu armonia urbană. În perioada național-socialistă a realizat la Breslau (azi Wroclaw), între 1935–1939, un mare Imobil administrativ: *Verwaltungsgebäude des Arbeits, Finanz und Zollamtes* (azi: Universitate și sediu al Arhivelor Statului). Ultima parte a activității sale a fost dedicată proiectelor de urbanism.

MARCH, WERNER JULIUS (1894–1976)

Werner Julius March (născut la Charlottenburg, la 17 ianuarie 1894 – mort la Berlin, 11 ianuarie 1976) a fost un arhitect german. Fiu al arhitectului Otto March, a studiat la *Kaiserin-Augusta-Gymnasium* din Berlin-Charlottenburg, la *Technischen Hochschule* Dresden (Universitatea Tehnică din Dresda) și din nou la Universitatea Tehnică din Berlin-Charlottenburg. La izbucnirea Primului Război Mondial, în august 1914, a plecat pe front ca soldat voluntar. A terminat războiul cu grad de ofițer și și-a luat diploma la sfârșitul anului 1919 cu mențiunea «cu distincție». A fost numit, de către Bestelmeyer, profesor la Universitatea Tehnică (1919). A condus o clasă de master la *Akademie der bildenden Künste* (Academia de Arte Frumoase) din Berlin și a lucrat cu Bestelmeyer la edificiul administrativ *Verwaltungsgebäudes für die Reichsschuldenverwaltung* din Berlin și la sediul unei bănci din Gotha. La începutul anului 1923 și-a dat Examenul de Stat, după care a lucrat la proiectarea și construcția de locuințe pentru Reichsbank din Berlin Schmargendorf. În urma acestui proiect, care a fost realizat în mai multe etape, până în 1926, a devenit cunoscut și și-a deschis propriul birou de arhitectură (1925) devenind și membru al Asociației Arhitecților germani (BDA). Dar succesul său major a constat în câștigarea, împreună cu fratele său Walter, a concursului pentru *Deutsche Sportforum* (Forumul German al Sportului), care a devenit parte componentă a Complexului Olimpic, la al cărui mare stadion a colaborat cu Albert Speer. În 1930 a devenit președintele districtului Brandenburg al BDA. În 1932 el a fost numit membru al Academiei Prusace de Construcții. La 1 mai 1933 a devenit membru al Partidului Național-Socialist și al comitetului de organizare a Jocurilor Olimpice de la Berlin din 1936. În 1936, la propunerea ministrului de Interne Wilhelm Frick, Adolf Hitler i-a acordat titlul de profesor universitar și de membru al Academiilor de Arte din Berlin și München. A condus Institutul German de Stat pentru Educație Fizică din Berlin. A luat parte la al Doilea Război Mondial ca ofițer de stat major al Amiralului Wilhelm Canaris, apoi ca asistent la Statul Major General din Italia. În mod repetat, el a părăsit frontul, plecând în concediu, pentru a participa la proiecte majore de achiziții publice de lucrări. După război, el a trăit și a lucrat Minden. Din 1948 a devenit membru al nou înființatei Asociații a Arhitecților germani. În 1953 el a fost numit profesor la Departamentul de Planificare și Așezări Umane de la Universitatea Tehnică din Berlin, post pe care l-a deținut până la pensionarea sa, în 1960. Între 1955–1960 a fost membru al Academiei Germane pentru planificarea urbană și regională. Principalele lucrări: Forumul sportiv german din Berlin-Westend (1926–1936); Casa de vânătoare *Carinhall* de Hermann Göring din Schorfheide (1937); Stadionul Olimpic din Berlin (1934–1936); Satul Olimpic din Dallgow-Döberitz, împreună cu Walter March, Heinrich Mann și George Wiepking-Juergen Steinmetz (1934–1936); *Waldbühne* în Berlin-Ruhleben (1934–1936); Clădirea administrativă a Direcțiunii Apelor din Potsdam, (1938–1939); Ambasada regală a Iugoslaviei din Berlin-Tiergarten (1938–1939). Principalele lucrări executate după război: Reconstrucția catedralei de la Minden (1946–1957); Reconstrucția de case la Münster (Westfalia); Proiecte de reconstrucție pentru Catedrala Sf. Paul și Primăria orașului istoric Minden (1948–1951); Reconstrucția primăriei din Minden (1948–1954); Reconstrucția Bisericii Sf. Apostoli din Gütersloh (1951 / 1952); Muzeul de Antichități din Bagdad, Irak (1952–1956); Biserica Sf. Petru din Bielefeld (1954); Biserica *Tatăl nostru* din Berlin-Wilmersdorf (1961); Proiect de restructurare pentru Berlin-Kreuzberg, împreună cu Ilse Balg (1962–1967); Concurs pentru Stadionul Olimpic din München (1965).

NEUFERT, ERNST (1900–1986)

Ernst Neufert (născut la Freyburg, la 15 martie 1900 – mort la Bugneaux-sur-Rolle, la 23 februarie 1986) a fost un arhitect german, celebru pentru studiile sale de standardizare și autor al unui *Manual al Arhitectului*, tradus în toate limbile pământului și publicat într-un număr uriaș de exemplare și de ediții. A fost profesor și membru al diferitelor organizații de standardizare germane. După ce a lucrat cinci ani ca zidar, a urmat *Grossherzoglich-Sächsische Baugewerkenschule* (Școala de construcții) din Weimar pe care a absolvit-o în 1920 și a fost recomandat lui Walter Gropius, fiind unul dintre primii studenți la nou înființata Școală Bauhaus. După terminarea studiilor a făcut o călătorie de studii în Spania, în compania arhitectului expresionist Paul Linde, unde a descoperit opera unică a lui Gaudi, care l-a marcat profund, devenind mai târziu, unul dintre primii susținători în Germania al marelui catalan. După 1921 a revenit la Bauhaus și a devenit arhitect șef în cadrul biroului personal de arhitectură al lui Gropius. În 1925 Neufert a lucrat în strânsă colaborare cu Gropius la realizarea noii clădiri a Bauhausului din Dessau și a colaborat intens cu Georg Muche, Paul Klee, și Wassily Kandinsky. În 1926, a devenit profesor la *Bauhochschule* (Colegiul de Constructii), școala lui Otto Bartning, cunoscută și sub numele de «cealaltă Școală Bauhaus». După închiderea Bauhochschule de către naziști, s-a mutat la Berlin și a lucrat la Școala privată pentru artă și arhitectură a lui Johannes Itten, și ea închisă în 1934. Recunoscând marile posibilități ale raționalizării și standardizării proceselor de construcție, a scris un studiu fundamental privitor la regulile normative, pe care l-a publicat în martie 1936. Enormul succes al acestui *Manual al Arhitectului* a dus la numirea sa, de către Speer, ca șef al standardizării arhitecturii industriale germane. În 1934, el a devenit arhitect rezident al *Vereinigte Lausitzer Glaswerke* și a proiectat locuința directorului ei, Dr. Kindt. A mai realizat o serie de clădiri de birouri și construcții industriale în Weisswasser, Tschernitz și Kamenz. În același timp, el a pregătit pentru tipar opera vieții lui: *Manualul Arhitectului*. În 1936 a călătorit în Statele Unite și l-a vizitat la Taliesin pe Frank Lloyd Wright. S-a reîntors în Germania, având o atitudine ambiguă față de regimul național-socialist. Principalele lucrări: *Mensa Philosophenweg* în Jena (1928–1930); *Abbeanum* în Jena (1929–1930); Propria locuință-atelier de la Weimar-Gelmeroda (1929); Construcții industriale pentru Hagenuk GmbH, Barth-Pommerania (1937–1943); Construcții industriale pentru Flugmotorenwerke Focke-Wulf (1939–1945); Hala industrială pentru Hagenuk Hanseatische Apparatebau-Gesellschaft Neufeld & Kuhnke, în Berlin-Tempelhof (1939–1940). După al Doilea Război Mondial, Neufert a fost numit profesor la Universitatea de Tehnologie din Darmstadt și și-a deschis, împreună cu fiul său, Biroul de arhitectură *Neufert und Neufert*. A realizat *Ernst Neufert Haus* din Darmstadt (1952–1955) și Quelle-Grossversandhaus din Fürth (1954–1967), precum și numeroase proiecte de arhitectură industrială.

NONN, KONRAD (1877–?)

Konrad Nonn (născut la Landsberg pe Warta, la 26 noiembrie 1877 – mort ?) a fost un arhitect, inginer și editor, a făcut parte din SS și a fost membru al Partidului Național-Socialist, fiind un critic virulent al arhitecturii moderniste germane din perioada interbelică. În anul 1931, Konrad Nonn, împreună cu alți arhitecți germani precum Alexander von Senger, Honig Eugen, Bestelmeyer și mai ales Paul Schultze-Naumburg, au fondat *Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure* (KDAI), care a militat pentru o arhitectură național-socialistă în paginile revistelor de specialitate și chiar în tribuna național-socialismului care a fost *Völkischer Beobachter* condus de către arhitectul Alfred Rosenberg, ideologul Partidului Național-Socialist. Arhitectura modernă, promovată printre alții și de membrii grupului Ring, era considerată decadentă iar Școala Bauhaus o «catedrală

a marxismului» condusă de către «elegantul bolşevic de salon» Walter Gropius. Din 1935 a fost profesor la Universitatea Tehnică din Berlin. Opera sa principală a fost *Reichsministerium des Innern* (Ministerul de Interne) de pe Dorotheenstraße în Berlin-Mitte (1935–1937).

PUTLITZ, ERICH WILHELM ZU (1892–1945)

Erich Wilhelm Baron Iulius Gans Edler Herr zu Putlitz (născut la Brahlstorf, la 1 februarie 1892 – mort la Hamburg, la 28 ianuarie 1945) a fost un arhitect german care după obţinerea diplomei a lucrat ca designer la *Schauspielhaus* din Düsseldorf. A participat la Primul Război Mondial şi a fost apoi asociat al biroului de arhitectură Kuehne & Lossow. A participat în mai multe rânduri la concursuri internaţionale de arhitectură, câştigând unele dintre ele. Recunoaşterea internaţională a dobândit-o graţie câştigării concursului pentru monumentul lui Cristofor Columb de la Santo Domingo, în Haiti. Prezenţa lui carismatică şi renumele internaţional au dus la invitarea lui în Bulgaria, unde a petrecut doi ani la Sofia, realizând o serie de proiecte. Reîntors la Hamburg, a lucrat la biroul Klophaus, unde a devenit mai târziu partener. În perioada naţional-socialistă a participat frecvent la licitaţii pentru clădiri guvernamentale şi de partid. La fel ca Peter Behrens, Emil Fahrenkamp, Herbert Rimpl sau Ernst Sagebiel a fost influenţat de şi a practicat o arhitectură sobră, impregnată de neoclasicism, monumentală, cu conotaţie politică, care mai târziu a fost cunoscută sub numele de arhitectură «naţional-socialistă». El a realizat proiectul de extindere a *Reichstag*-ului şi a Palatului Ligii Naţiunilor. A proiectat şi reamenajarea *Alten Königsplatzes* şi finalul de la *Siegesallee*. O altă lucrare importantă a fost *Reichs-Akademie für Jugendführung der Hitlerjugend* din Braunschweig, cu basoreliefuri de Emil Hipp (1937–1939).

RIEFENSTAHL, LENI (1902–2003)

Helene Bertha Amalie Riefenstahl (născută la Berlin-Wedding, la 22 august 1902 – moartă la Pöcking, la 8 septembrie 2003) a fost un regizor de film german, actriţă şi dansatoare remarcată pentru frumuseţea şi talentul ei artistic, dar mai ales pentru calitatea estetică, originalitatea şi inovaţiile aduse în cinematografie ca realizator de film. Aparţinând unei familii din înalta burghezie, a studiat pictura şi desenul la *Akademie der Künste din Berlin* şi a şocat când, în 1918, la 16 ani, ea a urmat cursuri de dans şi balet la Şcoala *Grimm-Reiter* de la Berlin, unde a devenit rapid o veritabilă vedetă. Din 1923, şi-a continuat studiile la Şcoala de dans Mary Wigman din Dresda. Ca actriţă, a realizat o serie de filme pentru Arnold Fanck, iar la unul dintre ele, *Iadul alb* (1929), a fost şi co-regizoare. A lucrat şi cu marele regizor Max Reinhardt. În 1932 a produs şi regizat propriul film *Das Blaue Licht* (1932), cu care a câştigat Leul de Argint la Festivalul de Film de la Veneţia. Filmul l-a impresionat profund pe Hitler, care se pare că ar fi făcut o pasiune, neîmpărtăşită, pentru ea. În 1933, a realizat primul său film despre Congresul partidului de la Nürnberg, *Sieg des Glaubens* (Victoria credinţei), iar în 1934, a devenit celebră pe plan naţional şi internaţional cu filmul-reportaj *Triumph des Willens* (Triumful Voinţei), realizat cu ocazia *Reichsparteitagsgelände* (Congresul partidului nazist de la Nürnberg). Valoarea propagandistică a filmelor sale este incontestabilă, fiind unanim considerată, cu toată infamia propagandistică, ca cel mai mare regizor feminin al secolului al XX-lea, pionier de tehnici inovative cinematografice şi fotografice. Ea a negat categoric, întreaga viaţă, orice încercare deliberată de a crea filme de propagandă pro-nazistă afirmând că a fost dezgustată de folosirea filmelor sale într-un asemenea mod. În 1936, Hitler a invitat-o să realizeze, la cererea Comitetului Internaţional Olimpic, un film despre Jocurile Olimpice de la Berlin, pentru care a mers în Grecia pentru a filma locurile mitice de naştere a Olimpiadelor. Filmul *Olympia* a exercitat o influenţă majoră asupra reportajelor sportive moderne, iar longevivul preşedintele al Comitetului Internaţional Olimpic, Avery Brundage, a declarat că a fost «cel mai mare film despre Olimpiade făcut vreodată» şi i-a decernat pentru acest film Medalia de Aur. Ea a fost unul dintre primii cineaşti care a folosit tehnici inovative de filmare, precum plasarea unui aparat de fotografiat pe şine pentru a urmări în mişcare sportivii şi includerea filmărilor cu încetinitorul. În 1938 filmul *Olympia* a primit Premiul Mussolini pentru «cel mai bun film străin», în cadrul Festivalului Internaţional de Artă Cinematografică de la Veneţia. După război, între 1945–1948, a fost arestată şi deţinută în lagărele şi închisori de către trupele americane şi franceze de ocupaţie, dar nu a fost niciodată condamnată şi nici supusă unui proces de denazificare pentru rolul ei de presupus propagandist nazist sau pentru utilizarea deţinuţilor din lagărele de concentrare în filmele ei. Cele mai multe dintre negativele filmelor sale, materiale de producţie ale proiectele sale neterminate, precum şi tot echipamentul de editare au fost confiscate de către trupele franceze care, după ani de dispute juridice, i le-au restituit. Ultimul său film, *Tiefland*, început în 1940, a fost prezentat la Festivalul de la Cannes din 1954, la insistenţele lui Jean Cocteau, care a admirat foarte mult filmul. Dar, pentru perioada de colaborare «naivă» cu naziştii, cariera ei cinematografică nu a mai fost reluată, fiind exclusă din lumea filmului. Având o rezistenţă fizică excepţională, s-a «recalificat», realizând o serie de cărţi celebre cu fotografii din Africa, precum *Ultima Nuba* şi *Oamenii din Kau*. Dar şi aceste cărţi, publicate între 1974–1976, au fost acuzate de «estetică fascistă«, fapt pentru care, după 1978, s-a reorientat spre fotografia submarină şi a publicat în 1978 o carte intitulată *Korallengärten*, urmată în 1990 de *Wunder Blogs unter Wasser*. Opera sa a fost în mod evident interpretată distorsionat, constituind un exemplu tipic de aplicare a «moralităţii selective» a criticii de artă post-belică în domeniul artistic. Riefenstahl, una dintre cele mai controversate personalităţi feminine ale secolului al XX-lea, a murit la peste o sută de ani în casa ei din Pöcking, după ce s-a căsătorit cu Horst Kettner. Principale opere: *Kampf in Schnee und Eis*, Ed. Hesse & Becker, Leipzig, 1933; *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags-Films*, Ed. Eher, München, 1935; *Schönheit im olympischen Kampf*, Deutscher Verlag (Ullstein-Verlag), Berlin, 1937; *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern*, Ed. List, München, 1973; *Die Nuba von Kau*, Ed. List, München, 1975; *Korallengärten*, Ed. List, München, 1978; *Mein Afrika*, Ed. List, München, 1982; *Memoiren*, Ed. Knaus, München & Hamburg, 1987; *Wunder unter Wasser*, Ed. Herbig, München, 1990.

RUFF, FRANTZ (1906–1979)

Franz Ruff (născut la Straubing, în 1906 – mort la Prien am Chiemsee, în 1979) a fost un arhitect german, fiul arhitectului Ludwig Ruff din Straubing. A studiat la Şcoala de Stat pentru Arte Aplicate din Nürnberg. Alături de Paul Ludwig Troost, Albert Speer şi de tatăl său, a fost unul dintre cei mai importanţi arhitecţi ai naţional-socialismului, realizând construcţii pline de o mare încărcătură ideologică pentru cel de-al Treilea Reich. După război, pentru colaborarea sa cu regimul nazist, a fost supus unui proces de denazificare şi apoi i s-a permis să-şi continue cariera de arhitect. După ce a realizat unele proiecte mai mici, cum ar fi Casa Brună a lui Hitler (1932), a preluat în 1934, după moartea tatălui său, *Kongresshalle* (Sala Congreselor), una dintre cele mai importante construcţii realizate parţial la Nürnberg pentru *Reichsparteitagsgelände* (Congresele Partidului), considerată un «Colosseum German». Între anii 1935–1937 a proiectat şi executat extinderea şi remodelarea unor dotări importante pentru Congresele Partidului, precum hotelul şi sediul cartierului general al Führerului. Între anii 1935–1937, a proiectat reşedinţa oficială, *Gauhaus Franken*, a lui Julius Streicher, Gauleiterul Franconiei. Tot pentru Julius Streicher a realizat în Cadolzburg (1937–1942) o construcţie monumentală, expresie a aşa-numitul *Heimatschutzstil*. Un alt mare proiect a fost *SS-Kaserne* din Nürnberg (1937–1939).

RUFF, LUDWIG (1878–1934)

Ludwig Ruff (născut la Dollnstein, la 29 mai 1878 – mort la Nürnberg, la 15 august 1934) a fost un arhitect german care a studiat la Şcoala de Stat pentru Arte Aplicate din Nürnberg. În anul 1905 a fondat firma de arhitectură Wildanger şi Ruff, apoi a început propria afacere, cu birouri în Regensburg şi Straubing. În prima parte a carierei sale a fost marcat stilistic de romanticele «oraşe-grădină» care s-au grefat pe structura sa neogotică-expresionistă, ce avea să fie remodelată de raţionalismul Şcolii Bauhaus. A fost fondator al Ordinului Arhitecţilor Germani din Nürnberg (BDA). După moartea sa surprinzătoare din 1934, marea sa lucrare, Sala Congreselor din Nürnberg, a fost continuată de către fiul său, arhitectul Franz Ruff. Principalele lucrări: Oraşul-grădină pentru muncitorii de la MAN, Nürnberg-Werderau (1909); Restructurarea teatrului Apollo, Nürnberg (1914); *Kriegerdenkmal* – Monumentul Eroilor de război, Treuchtlingen (1926); *Phoebus-Palast*, în Nürnberg (1927); *Ottonianum* în Bamberg (1927–1928); *Städtischen Mautkellers* Nürnberg (1929); *Hitler Jugend-Heim*, lucrare realizată împreună cu fiul său Franz Ruff, Bamberg (1927–1928); Restructurarea vilei Cramer-Klett din Nürnberg, locuinţa Gauleiterului Julius Streicher (1934); proiectul, realizat la comanda personală a Führerului, pentru *Kongresshalle* din Nürnberg (1934); Şcoală de formare şi bibliotecă pentru MAN, Nürnberg (1934); proiecte pentru Memorialele de Război de la Hersbruck şi Weissenburg (Bavaria).

SAGEBIEL, ERNST (1892–1970)

Ernst Sagebiel (născut la Braunschweig, la 2 octombrie 1892 – mort la Starnberg, la 5 martie 1970) a fost un arhitect german care a devenit cunoscut pentru activitatea sa din timpul perioadei naţional-socialiste. Fiu al sculptorului Sagebiel William (1855–1940) din Brunswick, a absolvit liceul în 1912 şi şi-a început studiile de arhitectură la Universitatea Tehnică din Braunschweig, dar le-a intrerupt din cauza participării la Primul Război Mondial şi prizonieratului. Şi-a terminat studiile în 1922, iar în 1924 s-a alăturat firmei de arhitectură a lui Iacov Koerfer din Köln. În 1926 a obţinut titlul de doctor. În 1929 Sagebiel a devenit conducător de proiecte şi director general la biroului din Berlin al lui Erich Mendelsohn, pe care l-a părăsit din cauza situaţiei economice dificile din 1932 pentru a lucra ca supraveghetor de construcţii. După ajungerea la putere a naţional-socialiştilor, Sagebiel a aderat la Partidul Naţional-Socialist şi a devenit membru al SA. După 1933 a început colaborarea sa cu aviaţia, devenind şef de unitate pentru sarcini speciale în planificarea şi gestionarea lucrărilor Ministerului Aerului. Între anii 1934–1935 a construit *Reichsluftfahrtministerium* (Ministerul Aerului)

de pe Wilhelmstraße din Berlin, prima clădire majoră a național-socialismului. Ulterior, el a realizat Aeroportul Tempelhof din Berlin, considerat a fi cea mai mare clădire din lume. Arhitectura lui Sagebiel este similară cu cea clasicizantă promovată de către Albert Speer. Din 1938 el a fost apoi numai în subordinea directă a ministrului aviației Reichului, Hermann Göring, și s-a numărat printre cei mai importanți arhitecți ai celui de-al Treilea Reich. În 1938 a fost numit profesor la *Technische Hochschule* din Berlin. Odată cu începutul războiului împotriva Uniunii Sovietice, în 1941, toate marile sale proiecte de construcție au fost oprite. Aceasta a inclus și finalizarea aeroportului Tempelhof. Principalele lucrări: Casa Columbus, proiect realizat împreună cu Erich Mendelsohn, Berlin (1930–1932); *Reichsluftfahrtministerium* – Ministerul Aerului, Berlin (1934–1935); *Luftwaffennachrichtenschule* – Școala Militară a aviației, Halle (1934–1937); Aeroportul Tempelhof, Berlin (1935–1941); Aeroportul din Stuttgart (1936–1939); Aeroportul München-Riem (1936–1939). Între anii 1936–1941 a mai realizat: Baza aeriană Fürstenfeldbruck; Bücker-Flugzeugwerke, Rangsdorf; Sediile centrale districtuale de comandă ale aviației din Kiel, Königsberg și Münster; Colegiul Școlii Aviației militare Klotzsche și Aeroportul din Dresda; Colegiul Aviației din Potsdam; Banca Merck Finck & Co, München, Maximilian Platz, 1957–1958 (singura clădire nouă după 1945).

SCHMITTHENNER, PAUL (1884–1972)

Paul Schmitthenner (născut în Alsacia la Lauterburg, la 15 decembrie 1884 – mort la München, la 11 noiembrie 1972) a fost un arhitect și urbanist german. El studiat arhitectura la *Technischen Hochschule* Karlsruhe (1902–1907) și la *Technischen Hochschule* München. Până în 1909, a lucrat pentru Autoritatea în Construcții din Colmar (Alsacia), iar între 1909–1911, în biroul arhitectului Richard Riemerschmid din München. În 1918 a devenit profesor la Universitatea din Stuttgart, unde a format, împreună cu Paul Bonatz, așa-numitul stil arhitectural al Școlii de la Stuttgart. Convingerea că metodele și stilurile tradiționale în arhitectură relevă cel mai bine caracterul și spiritul german a dus la numirea sa în Kampfbund ca șef al grupului de experți pentru artele plastice. Adept al principiului că «Schönheit ruht in Ordnung» (frumusețea se află în ordine), a fost în opoziție deschisă față de arhitecții moderni și arhitectura de avangardă, cum ar fi Walter Gropius și arhitectura Școlii Bauhaus. Pentru el, casa lui Goethe de la Weimar era încă tipul ideal de clădire rezidențială germană. În 1928 a co-fondat Uniunea Arhitecților Germani. În 1933 Schmitthenner, ca membru al Partidului Nazist, a condus Academia de Stat de Arte Plastice din Berlin și a fost numit profesor la *Technische Hochschule* din Berlin-Charlottenburg și a răspuns de «Unitatea educației artistice germane». Dar, din arhitect de frunte al statului nazist, a ajuns în opoziție cu direcția partidului, fiind pus pe «linie moartă» și în pofida faptului că era unul dintre arhitecții cu «cea mai bună ideologie» nu a primit mari comenzi oficiale. A fost autor al cărții *Das Deutsche Baugestaltung. Wohnhaus*, 1932. Pentru ideile sale și apartenența la național-socialism, a fost înlăturat de la catedra sa universitară și, fără pensie, a continuat să lucreze ca arhitect până la sfârșitul vieții. Principalele lucrări: Vile la Carlowitz, Breslau (1911–1913); Orașul-grădină Staaken, Berlin (1914–1917); Orașul-grădină Plaue Havel (1915–1918); Orașul-grădină Piesteritz (1916–1919); Casa Annette Kolb în Badenweiler (1922); Case unifamiliale, Stuttgart (1922); Sistematizarea Ooswinkel în Baden-Baden (1923); Institutul German de Externe, la Charlotteplatz din Stuttgart (1925); Casa Roser de la Stuttgart (1925–1926); Expoziția de construcții Gagfah (1928–1929); Școala Hohenstein, Stuttgart-Zuffenhausen (1930); *Kochenhofsiedlung* de la Stuttgart (1933); Proiectul pavilionului german de la Expoziția Mondială de la Bruxelles (1935); *Turnpike* Karlsruhe (1934); Reconstrucția Vechiului Palat din Stuttgart (1931–1943). Principalele realizări după război: planurile de reconstrucție pentru Freudenstadt (1946–1949); *Königin-Olga-Bau* pentru Dresdner Bank din Stuttgart (1950); Casa Schmitthenner din München (1952–1953); Societatea de Asigurări Franconia, München (1956); Primăria din Hechingen (1955–1958); Memorial și școală în Kilchberg-Tübingen (1958–1959); Școala Charlotte, Tübingen (1959); Casa Kienzle, Baden-Baden (1963); Cimitirul Militar lângă Bourdon-Franța (1960–1966).

SCHULTE-FROHLINDE, JULIUS (1894–1968)

Schulte-Frohlinde (născut la Bremen, la 26 mai 1894 – mort la Düsseldorf, la 20 noiembrie 1968) a studiat arhitectura la München și Stuttgart, unde a fost studentul lui Paul Bonatz și Paul Schmitthenner. A participat la Primul Război Mondial și după război a devenit colaboratorul și asistentul lui Paul Bonatz. În 1934, la recomandarea lui Albert Speer, Schulte-Frohlinde a fost angajat la DAF – *Deutsche Arbeitsfront*, condus de Robert Ley, care l-a numit director al SDA –*Schönheit der Arbeit* (Frumusețea muncii), pentru care a realizat o serie de clădiri administrative, școli de formare profesională și a contribuit la realizarea de către KDF –*Kraft durch Freude* – a uriașei stațiuni balneare *Prora* de pe insula Rügen de la Marea Baltică. După 1945, Schulte-Frohlinde care afirma: «Noi luptăm pentru Germania, pentru întreținerea și recuperarea sufletului poporului nostru, care se reflectă cel mai vizibil în puterea sa și în cultura sa arhitecturală» s-a retras în orașul său natal Bremen și din 1952 a participat la reconstrucția orașului Stuttgart, în pofida antisemitismului său manifest și a apartenenței sale deschise la național-socialism. Principalele lucrări: *Staatenhalle der Pressa-Ausstellung*, Köln (1928); *Pathologisches Institut*, Nürnberg (1930–1931); *Städtisches Gaswerk*, Nürnberg (1932–1933); *Landwirtschaftsgebäude der Erziehungsanstalt Schloss Puckenhof*, Buckenhof bei Erlangen (1933); *Schulungsburgen der Deutschen Arbeitsfront* (DAF) în Erwitte / Westfalen și Sassnitz-auf Rügen (1934–1936); *KDF-Hallen* Berlin (1936); *DAF-Gauverwaltung*, Essen (1937–1938). După război a mai realizat: *Mustersiedlung Südstadtsiedlung am Mascheroder Holz* (1936–1939); *Altstadtrathaus*, Düsseldorf (1952–1953); *Verwaltungsgebäude* Marktplatz 6, Düsseldorf (1952–1956); *Opernhaus*, Düsseldorf (1954–1956); *Volksbücherei*, Düsseldorf (1956–1957); *Mädchengymnasium Benrath*, Düsseldorf (1957–1958); *Wohnbauten* în Fischerhude-Quelkhorn (1947–1952); Cafe Jacobs, Bremen (1950); Schneider Wibbel Restaurant, Düsseldorf (1950); Salönkes Restaurant, Düsseldorf (1950); Vilă, Mönchengladbach (1950).

SCHULTZE-NAUMBURG, PAUL (1869–1949)

Paul Schultze-Naumburg (născut la Almrich-Naumburg, la 10 iunie 1869 – mort la Jenna, la 19 mai 1949) a fost un arhitect și publicist german, unul dintre cei mai vehemenți critici ai modernismului. Fiu al unui cunoscut pictor prusac, împreună cu Alexander von Senger, Hönig Eugen, Nonn Konrad și Geran Bestelmeyer a reprezentat ramura cea mai activă ideologic a arhitecturii național-socialiste, prin intermediul presei și a *Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure* (KDAI). Seria de cărți *Kulturarbeiten* (*Lucrări de cultură*), în nouă volume publicate între 1900–1917, a fost extrem de populară și i-a asigurat o poziție particulară în cultura germană de specialitate. A avut un rol important în *Deutsche Werkbund* și a promovat, în anii tulburi de după Primul Război Mondial, ideea unei arhitecturi cu profunde ecouri naționaliste, condamnând arta modernă și arhitectura de avangardă în termeni rasiali și oferind astfel o mare parte din «baza ideologică» a lui Adolf Hitler. Principalele scrieri: *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke* (*Arta germanilor. Natura și operele ei*) și *Kunst und Rasse* (*Artă și Rasă*), aceasta din urmă publicată în 1928, în care el a susținut că numai artiștii de «rasă pură» sunt capabil să producă o artă sănătoasă care să atingă idealurile atemporale ale frumuseții clasice, în timp artiștii moderni de rase «mixte», corupți și plini de complexe de inferioritate, produc opere distorsionate de artă. Ca dovadă a acestui fapt, el a reprodus exemple de artă modernă alături de fotografii ale persoanelor cu deformări și boli, ce probau grafic ideea maladivă a modernismului. În septembrie 1944 el a fost inclus pe *Gottbegnadeten-Liste* (Lista celor binecuvântați de Dumnezeu), listă stabilită de Hitler și promulgată de către dr. Joseph Goebbels și *Volksaufklärung und Propaganda* (Ministerul Culturii Populare și al Propagandei) cu cei mai importanți artiști și scriitori ai Reichului. Din această listă făceau parte: arhitecții *Reichskultursenator* Leonhard Gall (1884–1952), Hermann Giesler (1898–1987), *Reichskultursenator*, Wilhelm Kreis (1873–1955) și Paul Schultze-Naumburg (1869–1949); sculptorii *Reichskultursenator* Arno Breker (1900–1991), Fritz Klimsch (1870–1960), Georg Kolbe (1877–1947) și Josef Thorak (1889–1952); pictorii Hermann Gradl (1883–1964), Willy Kriegel (1901–1966) și Werner Peiner (1897–1984); Istoricul de artă Arthur Kampf (1864–1950); scriitorii Gerhart Hauptmann (1862–1946), Hans Carossa (1878–1956), *Reichskultursenator* Hanns Johst (1890–1979), Erwin Guido Kolbenheyer (1878–1962), Agnes Miegel (1879–1964), Ina Seidel (1885–1974) și Norbert Schultze; cântăreții Rudolf Bockelmann (1892–1958) și Josef Greindl (1912–1993); muzicienii Hans Pfitzner (1869–1949), Richard Strauss (1864–1949), Wilhelm Furtwängler (1886–1954), Carl Orff (1895–1982), Rudolf Bockelmann (1892–1958), Herbert von Karajan (1908–1989); actorii Otto Falckenberg (1873–1947), Friedrich Kayßler (1874–1945), Hermine Körner (1878–1960) și Elisabeth Flickenschildt (1905–1977).

SENGER, ALEXANDER VON (1880–1968)

Hugues Rodolphe Alexandre von Senger (născut la Geneva, la 7 mai 1880 – mort la Willerzell-Einsiedeln, la 30 iunie 1968) a fost un arhitect și teoretician de arhitectură elvețian. A fost fiul compozitorului Hugo von Senger. A studiat la Colegiul Calvin din Geneva și apoi la ETH din Zürich, unde a fost studentul profesorului Gull. A obținut diploma de arhitect în 1904 și după un stagiu în străinătate și-a deschis propriul atelier la Zürich. Începând din anul 1907, împreună cu Richard Kuder, a realizat oficii poștale, gări și construcții administrative. În 1911, a realizat Imobilul Societății de Asigurări Schweizerische-Rückversicherungs-Gesellschat din Zürich, în stil «neobaroc modern», apoi gara din Saint-Gall. A făcut parte dintr-un grup de arhitecți elvețieni care respingeau atât *Art Nouveau*-ul cât și *Heimatstil*-ul, având ca ideal estetic canoanele clasicismului. A publicat în *La Suisse libérale* o serie de articole care militau pentru o arhitectură modernă conformă cu identitatea elvețiană marcată de coerență istorică și coeziune etnică. Nu aprecia avangarda, considerându-l pe «comunistul Le

Corbusier, ca fiind un Lenin al arhitecturii». Opiniile sale estetice aveau să se radicalizeze în urma contactului cu Eugen Hönig, Konrad Nonn și German Bestelmeyer în cadrul KADAI – *Kampfund Deutscher Architekten und Ingenieure* (Ordinul Arhitecților și Inginerilor Germani), aliniată național-socialiștilor. Principalele cărți: *Kritik der Architektur* (*Critica arhitecturii*), Zürich 1928; *Die Brandfackel Moskaus* (*Torțele incendiare ale Moscovei*), apărută în Elveția în 1931; *Rasse und Baukunst* (*Rasă și arhitectură*), 1935. Reîntors după război în Elveția, avea să publice, în 1964, *Mord an Apollo* (*Apollo ucis*), atacând mișcările de avangardă precum Dadaismul, Școala Bauhaus și *l'Esprit Nouveau*.

SPEER, ALBERT (1905–1981)

Berthold Konrad Hermann Albert Speer (născut la Mannheim, la 19 martie 1905 – mort la Londra, la 1 septembrie 1981) provine dintr-o distinsă familie de arhitecți. A crescut la reședința de vară a familiei din Schloss-Wolfsbrunnenweg, Heidelberg. La sfaturile tatălui său, a renunțat la a studia matematica și s-a înscris, în 1923, la Facultatea de Arhitectură din Karlsruhe, anul următor mutându-se la prestigioasa *Technische Hochschule* din München, ca după un an să se mute la *Technische Hochschule* Berlin-Charlottenburg, unde va studia cu Hans Poelzig și cu Heinrich Tessenow. După obținerea diplomei de arhitect, în 1928, va deveni asistent universitar la catedra lui Tessenow, pe care Speer l-a admirat foarte mult. În această perioadă berlineză, în 1930, va lua contact cu mișcarea național-socialistă și va fi fascinat de discursurile magnetizante ale lui Adolf Hitler și în 1931 va adera la NSDAP – *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partidul Național-Socialist al Muncitorilor Germani) și va reveni în Mannheim ca arhitect liber profesionist. În 1933, după ajungerea la putere a naziștilor, a fost solicitat de noul ministru al Propagandei, dr. Josef Goebbels, să restructureze și să reamenajeze Ministerul Propagandei. Comportamentul aristocratic, talentul excepțional, tactul și abilitatea organizatorică i-au fost imediat recunoscute și, nu după multă vreme, a fost remarcat de conducătorul partidului, Adolf Hitler, care l-a numit ca asistent tehnic al arhitectului său favorit, Paul Ludwig Troost (1878–1934). În scurt timp, Speer a devenit cel mai apropiat confident al Führerului și a fost însărcinat de acesta să se ocupe de regizarea, organizarea, planificarea și proiectarea complexului care urma a servi pentru *Reichsparteitage* (Congresele Partidului) ce aveau loc anual la Nürnberg. După moartea neașteptată a lui Troost, în 1934, a devenit primul arhitect al Reichului, a condus Departamentul *Schönheit der Arbeit* (Frumusețea muncii) din cadrul DAF – *Deutschen Arbeitsfront* (Frontul German al Muncii). Mai mult, a devenit și director adjunct al Oficiului de Propagandă a Reichului și comisar pentru Dezvoltare Urbană, sub conducerea lui Rudolf Hess. Recunoașterea internațională s-a datorat succesului de la Expoziția Mondială de la Paris din 1937, când Pavilionul German proiectat de el a obținut *Grand Prix* și medalia de aur din partea organizatorilor. Pentru succesele de la Nürnberg și Paris, Hitler l-a numit *Generalbauinspekteur* (Inspector General al Construcțiilor) și a fost distins cu Medalia de Aur a Partidului. Între 1938–1939, «cot la cot» cu Hitler, a realizat proiectul de sistematizare și restructurare a Berlinului, cunoscut sub numele *Generalplan für den Umbau Berlins zur Welthauptstadt Germania* (Planul general pentru transformarea Berlinului în capitala lumii – Germania). Cu o viteză remarcabilă, grație talentului, puterii de muncă și calităților sale de organizator și planificator, a proiectat și a construit *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului), și a elaborat o serie de proiecte pentru edificiile monumentale ale noului Berlin, pentru care Führerul i-a acordat întregul său concurs, precum și nelimitate resurse financiare. Odată cu începutul războiului, execuția marilor sale proiecte de arhitectură a fost suspendată, urmând a fi reluată după «victorie». Proiectelor gigantice le-au luat locul marile proiecte de fortificații și, după moartea accidentală, în 1942, a lui Fritz Todt, va fi numit succesorul acestuia, dispunând de organizarea întregii economii de război a Reichului. Eficacitatea cu care și-a îndeplinit noua sarcină avea să-l coste douăzeci de ani din viață pe care i-a petrecut, ca mare criminal de război, în închisoarea de la Spandau-Berlin. A fost eliberat în 1966 și își va publica, cu un mare succes național și internațional, memoriile concepute în lunga detenție intitulate *Erinnerungen* (*Amintiri*) care sunt o mărturie zguduitoare privind soarta creatorului în lumea totalitară; soartă care depinde atât de comanditar cât și de creator, așa cum reiese din amara afirmație a lui Speer: «Pentru a putea face o construcție măreață, mi-aș fi vândut sufletul exact ca Faust. Acum mi-am descoperit propriul Mefistofel. Nu pare cu nimic mai atrăgător decât cel al lui Goethe.».

TAMMS, FRIEDRICH (1904–1980)

Friedrich Tamms (născut la Schwerin, la 4 noiembrie 1904 – mort la Düsseldorf, la 4 iulie 1980) a studiat, între 1923–1929, la *Technischen Hochschule* München (*Universitatea Tehnică*). După obținerea diplomei și-a început cariera profesională la Serviciul Public pentru Poduri din Berlin, iar între 1936–1939 a fost consilier la Direcțiunea Construcțiilor de Autostrăzi ale Reichului, devenind colaborator al *Organisation Todt*, proiectând *Flaktürme* (turnuri de apărare antiaeriană) la Berlin, Hamburg și Viena. După proiectele sale a fost construit, între 1938–1941, podul Nibelungen din Linz. Între 1938–1945 a lucrat sub conducerea lui Albert Speer și a fost numit personal de către Hitler, în 1942, profesor universitar a Universitatea Tehnică din Berlin. A fost însărcinat de Speer cu sistematizarea și reconstrucția orașelor Aachen și Lubeck, afectate de bombardamente. În august 1944, Hitler l-a inclus în *Gottbegnadeten-Liste*, ca unul dintre cei mai reprezentativi arhitecți ai Reichului, deși nu era membru al Partidului Național-Socialist. După război, a încercat fără succes să-și continue cariera universitară la Berlin, dar a devenit între 1948–1954 șeful Biroului de Planificare Urbană și Regională al orașului Düsseldorf și, din 1960, a fost șef al Departamentului pentru reconstrucția orașului.

TESSENOW, HEINRICH (1876–1950)

Heinrich Tessenow (născut la Rostock, la 7 aprilie 1876 – mort la Berlin, la 1 noiembrie 1950) a fost unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai arhitecturii neogermane, *Heimatschutzstil*. Între 1893–1895 a lucrat în atelierul de tâmplărie al tatălui său și și-a început studiile la Școala Tehnică de Construcții din Rostok, iar între anii 1895–1902 a studiat la Universitatea Tehnică din München, având printre profesori pe Karl Hocheder, Dülfer Martin și Friedrich von Thiersch. După terminarea studiilor, între 1909–1911, a fost asistentul lui Dülfer la Politehnica bavareză, între 1911–1913 a fost profesor la *Technische Hochschule* din Dresda, între 1913–1919 la *Kunstgewerberschule* din Viena, iar între 1920–1926 a fost docent universitar la *Akademie der Künste* din Dresda. Între anii 1926–1941 a fost profesor la *Technischen Hochschule* din Berlin, unde l-a avut drept student favorit și apoi asistent pe Albert Speer, care a fost profund impresionat de celebra frază a profesorului său: «Forma cea mai simplă nu este întotdeauna cea mai bună, dar aceea care este cea mai bună este întotdeauna cea mai simplă». În anii Republicii de la Weimar a fost ales membru al *Bund Deutscher Architekten și al Deutscher Werkbund* și i s-a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universităților din Rostock și din Stuttgart. Nu a colaborat cu regimul nazist, și beneficiind de protecția lui Speer, în timpul războiului s-a retras la casa sa de la țară dedicându-se studiilor teoretice și elaborând planuri de reconstrucție și sistematizare pentru unele centre urbane din Meclemburg și Pomerania. După război, autoritățile sovietice de ocupație au încercat, fără succes, să-l folosească în scop propagandistic conferindu-i titlul de «profesor emerit» la Politehnica din Berlin și i-au încredințat importante sarcini profesionale pe care nu le-a îndeplinit. Tessenow, împreună cu Richard Riemerschmid și Hermann Muthesius, a realizat complexul rezidențial de la Hellerau, de lângă Dresda, unde au pus în practică, pentru prima dată în Germania, conceptul de oraș-grădină. Spre deosebire de Muthesius, Tessenow a respins orice formă de standardizare, căutând casa arhetipală și reducând clădirile sale la suprafețe netede și forme geometrice pure. Prin aceasta s-a apropiat de raționalism și a influențat, într-o oarecare măsură, pe Le Corbusier dar mai ales pe Bruno Taut. Principalele lucrări: Pensiunea Schon, Sternberg, Meclemburg (1902–1903); Trei case pentru funcționarii Întreprinderii Municipale de Electricitate din Trier (1906–1907); Locuințe la Hellerau, Dresda (1909); Casa Metzges Remagen (1909–1910); Casa Zum Wolf, Magdeburg (1910); Centru de formare pentru tinerii agricultori israeliți, Steinhorst, Celce (1910); *Hellerau Festspielhaus* Hellerau, Dresda (1910); Locuințe la Hohensalza, azi Inowroclaw, Polonia (1911); Centru de formare pentru învățători, Peine (1911–1912); Casa atelier Nau Roeser, Costau Burg, Magdeburg (1912); Casa unifamilială Adilf Otto, Gatenstadt Falkenberg, Berlin (1912–1913); Case înșiruite la Rahnitz-Dresda (1917); Pod de cale ferată peste râul Elba (1926); Locuințe semirurale la Bruneberg, Pobneck, Thuringia (1920–1922); Locuințe Rannersdorf, Swechat, Viena (1921–1924); Școală la Klotzsche – Dresda (1925); Liceu de fete, Rassel (1927–1930); Piscina municipală, Berlin-Mitte (1930); Monument pentru eroii din Primul Război Mondial, Neue Wache, Berlin – demolat (1930–1931); Casa la țară a arhitectului Siemitz, lângă Gustrow (1943–1944). Principalele scrieri: *Der Wohnungsbau*, München, 1909; *Zimmermannsarbeiten*, München, 1910; *Hausbau und dergleichen*, Berlin, 1916 și 1953; *Handwerk und Kleinstadt*, Berlin, 1919 și 1972; *Das Land in der Mitte*, 1921; *Die kleine und die große Stadt, Nachdenkliches von Heinrich Tessenow*, München, 1961.

THORAK, JOSEPH (1889–1952)

Joseph Thorak (născut la Salzburg, la 7 februarie 1889 – mort în Castelul Hartmannsberg, la 26 februarie 1952) a fost un sculptor german-austriac considerat, alături de Breker, una dintre cele mai importante figuri ale sculpturii perioadei național-socialiste. Thorak a fost format inițial în atelierul de ceramică al tatălui său și a studiat până în 1914 la Academia de Arte Frumoase din Viena, terminându-și însă studiile la Berlin. În 1928 a fost distins cu Premiul de Stat al Academiei de Arte prusace. A lucrat la reabilitarea și renovarea marelui restaurant Haus Vaterland din Berlin, care a fost deschis în 1928. Înclinația lui Thorak pentru sculptura monumentală a început să se manifeste din 1930 și i-a adus o serie de comenzi guvernamentale atât în Germania cât și în Turcia, unde a realizat, în 1934, monumentul Eliberării Naționale din Eskișehir. În Turcia, a lucrat împreună cu Clemens Holzmeister și Gudrun Baudisch, cu care avea să colaboreze și la Berlin. Din 1932 s-a împrietenit cu campionul mondial la box, Max

Schmeling, care avea să-i devină modelul preferat, iar sculptura *Pugilistul* avea să-l imortalizeze pe marele boxer la Olimpiada de la Berlin din 1936. În 1934 el a fost, după moartea președintelui Paul von Hindenburg, unul dintre semnatarii apelului pentru sectorul cultural al referendumului privind unificarea funcției de președinte a Reichului cu cea de Cancelar. Astfel, Hitler a dobândit puterea totală în cel de-al Treilea Reich. Această semnătură avea să-i deschidă calea spre importante comenzi oficiale. O mare retrospectivă avea să fie organizată la Berlin, în 1935, de către Alfred Rosenberg, ideologului partidului. La Expoziția Internațională a Artelor și Tehnicilor de la Paris din 1937, grupurile sale statuare din fața pavilionului lui Speer au fost catalogate, spre marea mulțumire a lui Hitler, drept capodopere și acest succes a dus la numirea sa ca profesor la Academia de Arte Frumoase din München. Hitler personal l-a însărcinat pe Speer să-i construiască un imens atelier, considerat în presa vremii «cel mai mare atelier de sculptură din lume». În faza finală a ultimului Război Mondial a fost scutit de serviciul militar activ și în 1944 Hitler l-a inclus în *Gottbegnadeten-Liste*, ca unul dintre cei 12 cei mai reprezentativi artiști ai Reichului. După război, la procesul de denazificare din mai 1948, a fost achitat de către Tribunalul din München. Își pierde însă catedra universitară și se reîntoarce în orașul său natal Salzburg unde i se organizează o mare expoziție retrospectivă care s-a bucurat de un mare succes material și la public.

TROOST, GERDY (1904–2003)

Gerdy Troost, născută Gerhardine Andresen (născută la Stuttgart, la 3 martie 1904 – moartă la Bad Reichenhall, în februarie 2003) a fost un arhitect și decorator german, soția arhitectului Paul Ludwig Troost, cel stimat în mod particular de către Hitler. Gerdy Troost a fost fiica unui comerciant de artă. După terminarea studiilor, ea a lucrat în domeniul comerțului de artă și l-a cunoscut pe Paul Ludwig Troost în 1923. În 1924 s-au mutat la München și s-au căsătorit după un an. Prin soțul ei l-a cunoscut, în 1930, pe Adolf Hitler, iar în 1923 a devenit membru al Partidului Național-Socialist. După moartea lui Troost, în 1934, i-a preluat atelierul de arhitectură și, împreună cu fostul ei partener, arhitectul Leonhard Gall, a continuat și supravegheat construcția *Haus der Kunst*, remodelarea Königsplatz și realizarea celor două *Ehrentempels* (Temple de Onoare) din München. A rămas consilier pentru probleme de arhitectură al lui Hitler până la sfârșitul războiului. În 1943 ea a primit de la Hitler un premiu de 100.000 de mărci germane. După război, a fost supusă unui proces de denazificare, iar *Înalta autoritate judiciară – Hauptspruchkammer* a clasat-o ca *Minderbelastete* (mai puțin responsabilă) și a condamnat-o la o amendă și la interdicția de a mai profesa zece ani. După ispășirea condamnării a reînceput să lucreze și a locuit în Schützing (Haiming), în Bavaria Superioară.

TROOST, PAUL LUDWIG (1878–1934)

Paul Ludwig Troost (născut la Elberfeld, la 17 august 1878 – mort la München, la 21 ianuarie 1934) a fost un arhitect german care a avut un rol major în arhitectura celui de-al Treilea Reich. Troost a studiat arhitectura la *Technische Hochschule* din Darmstadt, unde a fost studentul profesorului Karl Hofmann, iar după absolvire, a lucrat împreună cu fratele său, *Konsistorialbaumeister* Ludwig Hofmann. După 1900, a devenit șef de birou la Martin Dulfer din München. Din 1904, a lucrat ca arhitect independent în München. Între 1912 și 1930 a făcut arhitectură navală, realizând o serie de transatlantice pentru Nord Lloyd. Între 1914–1917 a avut un rol esențial în realizarea interioarelor castelului Cecilienhof din Potsdam. În 1930, prin intermediul lui Elsa și Hugo Bruckmann a realizat primele lucrări private pentru Adolf Hitler, devenind până la moarte arhitectul său preferat. Se consideră că după 1934, împreună cu Louis Ruff, a fost principala sursă de inspirație pentru limbajul arhitectural al celui de-al Treilea Reich. Opera sa cea mai reprezentativă a fost *Haus der Kunst*, realizată la München între anii 1933–1937 și terminată după moartea sa. În 1937, Troost a fost onorat post-mortem cu Premiul Național German pentru Arte și Științe. Văduva lui, Gerdy Troost, a avut o mare influență asupra lui Hitler, pentru care a realizat o serie de amenajări interioare. Principale opere: Monument funerar al familiei Becker, Cimitirul evreiesc din Berlin-Weissensee (1902); Casă pentru pictorul Benno Becker, Bogenhausen (1903); Casă în Schwerin (1907); Casa Chillingworth în Nürnberg (1907–1909); interioarele castelului Cecilienhof din Potsdam (1914–1917); *Verwaltungsbau* și *Führerbau* din München (1933–1936); *Haus der Kunst* din München (1933–1937).

WOLTERS, RUDOLF (1903–1983)

Rudolf Wolters a fost un arhitect german (născut la Coesfeld, la 3 august 1903 – mort la Coesfeld, la 7 ianuarie 1983), fiu de arhitect, care și-a început studiile de arhitectură la Universitatea Tehnică din München, continuându-le la Universitatea Tehnică din Berlin, unde a fost studentul lui Heinrich Tessenow și unde a primit și titlul de doctor (1929); a fost coleg și prieten apropiat cu Albert Speer. Între anii 1933–1937 a lucrat ca arhitect al *Reichsbahn* (Căile Ferate) și, odată cu fulguranta ascensiune a lui Speer, a devenit principalul său colaborator. Principalele lucrări: contribuție majoră la realizarea proiectului lui Hitler și Speer de transformare a Berlinului în *Capitala Lumii*, participând decisiv la proiectarea *Prachtstraße* și a *Axei Nord-Sud*. După război a avut o contribuție majoră la programul de reconstrucție a orașelor distruse de bombardamente, precum orașul său natal Coesfeld și a realizat Edificiul *Industrie-Kreditbank* și Hotelul Königshof din Bonn, noua capitală a Republicii Federale Germane.

ZIEGLER, ADOLF (1892–1959)

Adolf Ziegler (născut la Bremen, la 16 octombrie 1892 – mort la Varnhalt, la 18 septembrie 1959) a fost unul dintre cei mai cunoscuți pictori ai perioadei național-socialiste. Fiu al unui arhitect, și-a început studiile în anul 1903, la *Kunstakademie* (Academia de Artă) din Weimar și le-a continuat la *Kunstakademie* (Academia de Artă) din München, unde a fost studentul lui Angelo Jank. Între 1914–1917, a participat la Primul Război Mondial, iar după război, în timpul Republicii de la Weimar, l-a cunoscut pe Hitler și a devenit membru al NSDAP – *National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partidul Național Socialist al Muncitorilor Germani). În 1933 a fost numit profesor la Academia de Artă din München. Arta sa aparține Noului Realism de tradiție clasică a picturii occidentale. Idealurile formale și frumusețea arianului și mai ales ale arienei nordice au coincis cu idealurile politice ale celui de-al Treilea Reich. A fost însărcinat cu selectarea operelor de artă modernă din muzeele germane ce au fost condamnate în cadrul expoziției *Entartete Kunst* (Arta degenerată). Printre cele mai reprezentative opere ale sale se numără tripticul *Die vier Elemente* (Cele patru elemente), achiziționat de Führer și expus în *Führerhaus* din München. Între anii 1936–1943 a fost președintele *Reichskammer für Bildenden Künste* (Camera Reichului pentru Arte Plastice), dar a căzut în dizgrație în ultimii ani ai perioadei național-socialiste, fiind acuzat de defetism. A fost înlăturat din toate funcțiile publice și arestat. Cu toate acestea, după război, i-a fost interzisă orice activitate publică sau artistică.

Bibliografie

A

Adam, Peter, *Art of the Third Reich*, Ed. Harry N. Abrams, Inc., New York 1992
Adam, Tooze, *The Wages of Destruction: The Making and the Breaking of the Nazi Economy*, Ed. Viking, New York 2006
Adler, Meinard, *Der Begriff der Natur im Nationalsozialismus und in der Übertragung auf die heutige Zeit*, Wiesbaden 1991
Adorno, Theodor W, *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt am Main 1973
Allen, William Sheridan, *The Nazi Seizure of Power: the Experience Of A Single German Town, 1922–1945*, Ed. F. Watts, New York 1984
Altner, Günter, *Weltanschauliche Hintergründe der Rassenlehre des Dritten Reiches*, Zürich 1968
Angolia, John, *For Führer and Fatherland: Political and Civil Awards of the Third Reich*, Ed. R. James Bender Publishing, 1978
Ardt K., Koch G.F. & Larsson L.O., *Architektur 1933–1942, Documentation of Speer's Work*, Berlin 1978
Arendt, Hannah, *Le système totalitaire, col. Points Essais*, Seuil, Paris, 1972 [e.o. 1951]
Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, Londra 1958
Argan, Giulio Carlo, *L'arte Moderna 1770 / 1970*, Ed. Sansoni, Florența 1970
Arnold, Dietmar, *Reichskanzlei und «Führerbunker» – Legenden und Wirklichkeit*. Berlin 2005
Aron, Raymond, *Democracy and Totalitarianism*, Londra 1968
Aron, Raymond, *Démocratie et Totalitarisme*, Ed. Gallimard, Paris 1965
Aron, Raymond, *Démocratie et totalitarisme*, col. *Folio Essais (69)*, Ed. Gallimard, Paris 1987
Aycoberry, P., *La question nazie. Les interprétations du national-socialisme, 1922–1975*, col. *Points-Histoire*, H 39, Seuil, Paris 1979

B

Backes, Klaus, *Hitler und die Bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im dritten Reich*, Ed. DuMont, Köln 1988
Bader, Veit-Michael, *Rassismus, Ethnizität, Bürgerschaft. Soziologische und philosophische Überlegungen*, Münster 1995
Badia, G., *Ces Allemands qui ont affronté Hitler*, Ed. de l'Atelier, Paris, 2000
Baer, Casimir Hermann, *Moderne Bauformen: Monatshefte für Arhitektur und Raumkunst*, vol 17, Ed. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1935–1943
Baird, L., *The Mythical World of Nazi War Propaganda, 1939–1945*, Minneapolis 1974
Baker, Kenneth, «A nightmare of an exhibition that really happened», în *Smithsonian 22*, nr. 4 / iulie 1991
Barr, Alfred, «Art in the Third Reich – Preview 1933», în *Magazine of Art 38*, nr. 6 / octombrie 1945
Barron, Stephanie et alii, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles / New York 1991
Barron, Stephanie (ed.), *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Ed Harry N. Abrams, New York 1991
Barron, Stephanie, *Exiles and Emigreés: the Flight of European Artists from Hitler*, Ed. Harry Abrams, New York 1997
Barron, Stephanie, «The Gallery Fischer Auction», în *Degenerate art: the Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art (LACMA) / Abrams, Los Angeles / New York 1991,
Bärsch Claus-Ekkehard, *Erlösung und Vernichtung. Dr. phil. Joseph Goebbels, zur Psyche und Ideologie eines jungen Nationalsozialisten 1923–1927*, Boer 1987
Bartetzko, Dieter, *Zwischen Zucht und Ekstase – Zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin 1985
Bartning, Ludwig, *Paul Schultze-Naumburg. Ein Pionier deutscher Kulturarbeit. Ein Bild seines Wirkens und seiner Bedeutung für die deutsche kulturelle Entwicklung der letzten Jahrzehnte*, Ed. Callwey, München 1929
Bartov, O., *L'Armée d'Hitler. La Wehrmacht, les nazis et la guerre*, Ed. Hachette Paris 1999 [e.o. Oxford U. P., N.Y. 1990}
Barzun, Jacques, «Art in the Third Reich: editorial and a memorandum», în: *Magazine of Art 38*, nr. 6 / octombrie 1945
Bataille, Georges, *Die psychologische Struktur des Faschismus*, München 1978
Bäumer, Änne, *NS-Biologie*, Stuttgart 1990
Baynes, N. (ed.), *Speeches of Adolf Hitler*, vol. 1, Oxford, 1948.
Baynes, Norman H, *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922–August 1939*, vol. 1 & 2, Oxford University Press, Londra 1942
Becker, Peter Emil, *Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und Völkischer Gedanke. Wege ins Dritte Reich, Teil II*. Stuttgart / New York 1990
Becker, Peter Emil, *Zur Geschichte der Rassenhygiene. Wege ins Dritte Reich*, Stuttgart / New York 1988
Bedarida, F (dir.), *La politique nazie d'extermination*, Ed. Albin Michel, Paris 1989
Bedford Steven, *John Russel Pope and the Creation of a Separate American Classicism*, Vicenza 1991
Beevor, Antony, *Berlin – The Downfall 1945*, Viking-Penguin Books, Londra 2002
Behne, Adolf, *Entartete Kunst*, Berlin 1947
Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza & Figli, Bari 1987
Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt 1955
Benn, Gottfried, *Kunst und Macht*, Stuttgart / Berlin 1934
Bensch, Margrit, ‹Die «Blut und Boden» – Ideologie, ein dritter Weg der Moderne›, în: Eisel, U., Trepl, L. (ed.), *Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Berlin 1995
Benz, Ernst (ed.), *Der Übermensch. Eine Diskussion*, Zürich 1961
Berenger, H. (trad. M. Bujor), *Hitler și Israel*, Institutul de Arte Grafice «Lupta» N. Stroilă, București 1937
Bergschicker, Heinz, *Deutsche Chronik 1933–1945. Ein Zeitbild der faschistischen Diktatur / Wiss. Beratung: Olaf Groehler*. Verlag der Nation, Berlin 1981 / 1982
Berndt, Harald, Kirschstein Jörg, *Schloss Cecilienhof. Tudorromantik und Weltpolitik*, Ed. Prestel, München 2005
Berthold H., *Art in The Third Reich*, Ed. Pantheon Books, New York 1978
Betz, W., *The Third Reich*, Londra 1955
Beyerchen, Alan, *Scientists under Hitler: Politics and the Physics Community in the Third Reich*, New Haven, CT: Yale University Press, 1977
Birkmeyer, Karl M., «Observations on the tour of Berlin masterpieces», în: *College Art Journal 9*, nr. 1 / toamna 1949
Blatter, Janet, Sybil Milton, *Art of the Holocaust*, Ed. Rutledge Press, New York 1981
Buchheim, H., *The Third Reich. Its Beginnings. Its Development. Its End*, Londra 1961
Buchheim, H., *Totalitarian Rule: Its Nature and Characteristics*, Middletown, Connecticut 1968
Bleuel, H. P., *Das saubere Reich – Eros und Sexualität im Dritten Reich*, Bergisch-Gladbach 1979
Boeurger, P., *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984
Bollmus, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im Nationalsozialistichen Herrschaftssystem*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1970
Borejsza Lerzy W., *Il fascismo e l'Europa orientale*, Ed. Laterza & Figli Bari 1981
Borsi Franco, *L'Ordre Monumentale*, Ed. Fernand Hazan, Paris 1986
Böttcher, R., *Kunst und Erziehung im neuen Reich*, Breslau 1933
Bracher, Karl Dietrich, *The German Dictatorship; The Origins, Structure, and Effects of National Socialism*, Ed. Praeger, New York 1970
Bracher, K.D., *La dictature allemande*, Ed. Privat, Touluse 1968
Bracher, K.D., *La Dictature allemande: naissance, structure, et conséquences du national-socialisme*, Ed. Privat, Toulouse 1986
Bramsted, Ernest K., *Goebbels and National Socialist Propaganda. 1925–1945*, Michigan State University Press, Michigan 1965
Bramwell, Anna, *Blood and Soil. Richard Walter Darré and Hitler's Green Party*, Abbotsbrook 1985
Bramwell, Anna, «R. W. Darré: Was this Man Father of the Greens?», în: *History Today* 34, caietul 9 / 1984
Brantl, Sabine, *Haus der Kunst München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. Ed. Allitera, München 2007
Brayard, F., *Le génocide des Juifs entre procès et histoire, 1943–2000*, colocviu Berlin & Potsdam 1998, Ed. Complexe, Bruxelles 2000
Breker, Arno, *Begegnungen und Betrachtungen*, Ed. Marco, Paris / New York 1987,
Breker, Arno, *Bildnisse unserer Epoche*, Dorheim 1973
Breker, Arno, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*, Preußisch-Oldendorf 1972
Breker, Arno, *Paris, Hitler et moi*, Paris 1970
Breker, Arno, *Schriften*, Ed. Marco, Bonn / Paris / New York
Breker, Arno, *Über allem Schönheit*, catalog aniversar, Ed. Dr. S. Nöhring / Museum Europäische Kunst
Breloer Heinrich, *Speer et Hitler. L'Architecte du diable*, Éditions Canal+, 2006
Brenner, C., *Die Kunstpolitik des National-Sozialismus*, Londra 1970
Brenner, Hildegard, (ed.), *Deutsche Kunst und «entartete Kunst». Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung*, München 1938
Brenner, Hildegard, «Art in the political power struggle of 1933 and 1934», în *Republic to Reich: the Making of the Nazi Revolution*, Ed. Vintage, New York 1973
Brenner, Hildegard, «Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933 / 34», în: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 10, nr. 1 / 1962
Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsocialismus*, Hamburg 1963
Brenner, Hildegard, *Ende einer bürgerlichen Kunstinstitution*, Stuttgart 1972
Brenner, Hildegard, *La Politique artistique du national-socialisme*, Ed. François Maspero, Paris 1980
Bronder, Dietrich, *Bevor Hitler kam. Eine historische Studie*. Marva / Genf 1975
Brosse Jacques, *Hitler avant Hitler*, postfața: Albert Speer, Ed. Fayard
Broszat Martin, *The Hitler State: The Foundation and Development of The Internal Structure of the Third Reich*, Ed. Longman, Londra 1981
Broszat, M., *L'Etat hitlérien, l'origine et l'évolution des structures du IIIe Reich*, Ed. Fayard, Paris 1985
Broszat, Martin, «Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus», în: Broszat, M.: *Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte*, München 1988
Browning, C., *Des hommes ordinaires*, Ed. Les Belles Lettres, Paris 1994
Browning, Christopher, *The Origins of the Final Solution: The Evolution of Nazi Jewish Policy*, 2004
Brügel, J., *Stalin und Hitler. Pact gegen Europa*, Viena 1973
Bruneteau, B., *Les Totalitarismes*, Paris, 1999
Bucciarelli, Piergiacomo, *Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877–1949*, Ed. Vice Versa, Berlin 1992
Bucharin, Nikolaj, «Darwinismus und Marxismus», în: Hoßfeld, U., Brömer, R. (ed.): *Darwinismus als Ideologie. Verhandlungen zur Geschichte und*

Theorie der Biologie, Berlin 1932 / 2001
Bullock, A., *Hitler ou les mécanismes de la tyrannie*, Ed. Marabout, Verviers 1963–80
Bullock, A., *Hitler: a Study in Tyranny*, Ed. Harper & Bros, New York 1964
Bullock, Alan, *Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf 1967
Bullwant K. (ed.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester 1978
Burch B. (ed.), *Dictatorship and Totalitarianism. Selected Reading*, New York 1964
Burleigh, Michael, *The Third Reich: A New History, 1918–1945*. 2002
Burleigh, Michael, Wippermann, Wolfgang, «Das dritte Reich: Klassenherrschaft oder Rassenstaat? Rassenpolitik und Rassenmord. 1933–1940/41», în: Röhr, W. (ed.), *Faschismus und Rassismus. Kontroversen um Ideologie und Opfer*, Berlin 1992
Burrin, P., «La violence congénitale du nazisme», în Rousso, H. (ed.), *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparés*, Ed. Complexe, Bruxelles 1999
Burrin, P., «Politique et société: les structures du pouvoir dans l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie», in *Annales ESC*, nr. 43 / mai–iunie 1988
Busch, Günter, *Entartete Kunst. Geschichte und Moral*. Frankfurt 1969
Bushart, M., Nicolai, B., Schuster, W. (ed.), *Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920–1960*, Berlin 1985
Bussmann Georg (red.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Katalog des Frankfurter Kunstvereins*, Frankfurt am Main 1974
Büttemann, M., *Architektur für das Dritte Reich. Die Akademie für Deutsche Iugendführung in Braunschweig*, Berlin 1986

C

Carr, William, *Arms, Autarky and Aggression*, Ed. Edward Arnold, Londra 1972
Cecil, Robert, *The Myth of the Master Race: Alfred Rosenberg and Nazi Ideology*, Ed. Dodd Mead & Co, New York 1972
Champigneulle B. & Ache J., *L'architecture du XXe Siècle*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris 1962
Chandler, *Albert R., Rosenberg's Nazi Myth*, Ed. Cornell University Press, Ithaca, New York 1945
Choay, F., *La città. Utopia e realtà*, Ed. Einaudi, Torino 1973
Churchill, A. (ed). *Eyewitness: Hitler. The Nazi Führer and his Times as seen by Contemporaries, 1930–1945*, Ed. Walker, New York 1979
Ciucci, Giorgio, «l'Idea di classico nell'architettura del razionalismo», în «*Classicismi nell'architettura degli anni trenta in Europa e America*», Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio», Vicenza 1991
Claus, Jürgen (ed.), *Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren Ausstellungskatalog Haus der Kunst*, München 1962
Clausewitz, Carl von, *De la Guerre*, Editions du Minuit, Paris 1959
Clausewitz, Carl von, *Sur la guerre & la conduite de la guerre*, Vol. IX & Vol. X, Ed. La Maison du Dictionnaire, Paris 2008
Clinefelter, Joan Lucinda, *The German Art Society and the battle for «pure German» art, 1920–1945*, Indiana University, 1995
Cohn, N., *The Pursuit of the Millennium*, Oxford University Press, Londra 1970
Constantiniu, Florin, *Hitler, Stalin şi România – România şi geneza Operaţiunii «Barbarossa»*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic 2002
Constantiniu, Florin, *Între Hitler şi Stalin; România şi pactul Ribbentrop – Molotov*, Ed. Danubius, Bucureşti 1991
Corino, Karl (ed.), *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*, Ed. Hoffmann u. Campe, Hamburg 1980
Cosner, Shaaron & Cosner, Victoria, *Women under the Third Reich: A Biographical Dictionary*, Ed. Greenwood, Londra 1998
Coulandre, Robert, *De Stalin a Hitler, 1936–1939*, Ed. Hachette, Paris 1950
Cowdery, Ray & Cowdery, Josephine, *The New German Reichschancellery in Berlin 1938–1945*, Ed. USM, Rapid City 2003
Crispoli, E., Hinz, B., *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Ed. Feltrinelli, Milano 1974
Crozier, Andrew, *Appeasement and Germany's Last Bid for Colonies*, Ed. Macmillan Press, Londra 1988
Czichan, E., *Wer verhalf Hitler zur Macht? Zum Anteil der deutschen Industrie an der Zerstörung der Weimarer Republik*, Ed. Pahl-Rugenstein, Köln 1967

D

Damus, Martin, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Ed. Fischer Taschenbuch, Frankfurt-am-Main 1981
Darré, Richard Walter, (als C. Carlsson), «Bauer und Technik», în volumul 10 / 1951 al revistei *Klüter Blätter, Deutsche Sammlung*, Ed. Türmer, Lochham bei München 1951
Darré, Richard Walter, «Aufbruch des Bauerntums», *Reichsbauerntagsreden 1933–1938*, Ed. Reichsnährstand, Berlin 1942
Darré, Richard Walter, *Das Schwein als Kriterium für nordische Völker und Semiten*, Ed. Lehmanns, München 1933
Darré, Richard Walter, *Neuadel aus Blut und Boden*, Ed. Lehmanns, München 1930
Darré, Richard Walter, *Neuordnung unseres Denkens* (= Schriftenreihe für die weltanschauliche Schulung der Ordnungspolizei, H. 5), Berlin 1942 (Sonderdruck)
Darré, Richard Walter, «Um Blut und Boden», *Reden u. Aufsätze* hg. v. Hanns Deetjen / Wolfgang Clauß, Ed. Eher, Mùunchen 1940
Darré, Richard Walter, *Zucht als Gebot*, Ed. Blut und Boden, Berlin 1944
Darré, Richard Walter, «Bauer und Landwirt». în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1932–1933
Darré, Richard Walter, «Blut und Boden als Lebensgrundlage der nordischen Rasse», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1930
Darré, Richard Walter, «Blut und Boden, ein Grundgedanke des nationalsozialistischen Rechts», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1935
Darré, Richard Walter, *Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse*, München 1934
Darré, Richard Walter, «Die Bodenfrage, der Schlüssel zum Verständnis der sozialen Probleme», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1934
Darré, Richard Walter, «Die Lebensgrundlagen des deutschen Volkes», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1931
Darré, Richard Walter, «Die rassischen Grundlagen des nationalsozialistischen Bauernrechts», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1937–38
Darré, Richard Walter, «Zur Wiedergeburt des Bauerntums», în DERS, 1942, *Um Blut und Boden, Reden und Aufsätze* (a 4-a ediţie), München 1931
De Jaeger, Charles, *The Linz File*, Ed. Henry Holt & Co, New York, 1982
Deakin, F., *The Brutal Friendship: Mussolini, Hitler and the Fall of Italian Fascism*, Ed. Weidenfeld and Nicolson, Londra 1962
Decker, Andrew, «Nazi art returns to Germany», în *ARTnews 83*, nr. 9, noiembrie 1984
Degenerate art: the fate of the avante-garde in Nazi Germany, Ed. Los Angeles County Museum of Art (LACMA) şi Abrams, Los Angeles şi New York 1991
Delevoy, R.L., *Dimensions du XXe Siècle*, Editions d'art Albert Skira, Geneva 1965
Demps, Laurenz & Paeschke, Carl-Ludwig, *Flughafen Tempelhof*, Ed. Ullstein, Berlin 1998
«Gespräch mit Albert Speer über Adolf Hitler und das Dritte Reich» în *Der Spiegel* nr. 48–62, noiembrie 7, 1966
Deshmukh, Marion, «Recovering culture: the Berlin National Gallery and the U.S. occupation 1945–1949» în: *Central European History* 27, 1994
Despiau, Charles, *Arno Breker, Bildband zur Retrospektive in der Orangerie Paris*, Edition Flammarion / Frankreich 1942
Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi, Ed. Cerf, P., 1988
Dictionnaire de l'Architecture Moderne, Ed. Fernand Hazan, Paris 1964
Diel, Alex, *Die Kunsterziehung im Dritten Reich. Geschichte und Analyse*, Ed. Uni-Druck, München 1969
Dittrich, Elke, *Ernst Sagebiel – Leben und Werk (1892–1970)*, Ed. Lukas, Berlin 2005
Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Ed. IER, Roma 1969
Dollinger, Hans, *The Decline and Fall of Nazi Germany and Imperial Japan*, Ed. Gramercy, New York 1995
Domarus, M., *Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945*, vol. 1–2, Ed. Schmidt, Würzburg 1962–1963
Domenach, Jean-Marie, *La propaganda política*, Ed. 62, Barcelona 1963
Dornberg, John, «Munich: Mounting embarrassment» în *ARTnews* 87, nr. 4, aprilie 1988
Doucet, Friedrich W., *Im Banne des Mythos – Die Psychologie des Dritten Reiches*, Ed. Bechtle, Eßlingen 1979
Dresler, Adolf, *Das Braune Haus und das Verwaltungsgebäude der Reichsleitung der NSDAP*, Ed. Eher, München 1939
Dreyer, Ernst A. (ed.), *Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgaben und Ziele der Reichskulturkammer*, Ed. Schlieffen, Berlin 1934
Dülffer, Jost u.a., *Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Ed. Böhlau, Köln / Viena 1978
Dupeux, L., *‹La nouvelle droite «révolutionnaire conservatrice» allemande et son influence sur la République de Weimar›* în *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, t. 41 / 3, 1994
Dupeux, L., et alii, *La «Révolution conservatrice» dans l'Allemagne de Weimar*, Ed. Kimé, Paris, 1992
Durth, Werner & Nerdinger, Winfried (ed.), *Architektur und Städtebau der 30er / 40er Jahre*, Schriftenreihe des Deutschen *Nationalkomitees für Denkmalschutz Band 46*, Bonn 1993
Durth, Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*, Ed. Neuausgabe, Stuttgart und Zürich 2001

E

Ebenstein, W., *Totalitarianism: New Perspective*, Ed. Holt, Rinehart & Winston, New York 1962
Eberlein, Kurt Karl, «What is German in German art?» în: *Nazi culture: intellectual, culture and social life in the Third Reich*, Ed. Großet & Dunlap, New York 1968
Edgar, David, *Albert Speer (Based on the Book Albert Speer: His Battle with Truth by Gitta Sereny)*, Ed. Nick Hern Books, Londra 2000
Egbert, D., *Radicalism and the Arts: Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Ed. Alfred A. Knopf, New York 1970
Egret, Dominique, (Ed.), *Arno Breker. Ein Leben für das Schöne*, Ed. Grabert, Tübingen 1997
Eisel, Ulrich, *Architektur der Moderne*, (Manuskriptdruck), 2002
Elger, Dietmar, *Der Expresionismus, eine*

Deutsche Kunstrevolution, Ed. Benedikt Taschen, Köln 1988
Elias, N., *The Germans, Power Struggles and the Development of Habitus in the Nineteenth and Twentieth Century*, Ed. Columbia UP, New York, 1997 [e.o. Studien über die Deutschen , 1989]
Ellis, D., *Music in the Third Reich National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy*, Ed. University Microfilms, Ann Arbor 1970
Engelbert, K., *Deutsche Kunst im totalen Staat*, Ed. R. Keutel, Lahr in Baden 1933
Erler, Gernot et al, *L'Histoire escamotée, les tentatives de liquidation du passé nazi en Allemagne*, Ed. La Découverte, 1988
Evans, Richard J., *The Coming of the Third Reich*, Ed. Penguin Books, Londra 2003
Evans, Richard J., *The Third Reich at War 1939–1945*, Ed. Allen Lane / Penguin Books, Londra 2008 & Ed. The Penguin Press, New York 2009
Evans, Richard J., *The Third Reich în Power 1933–1939*, Ed. Penguin Books, Londra & Ed. The Penguin Press, New York 2005

F

Falser, Michael, «Die Präsentation der deutschen Ausstellungskataloge zum Europäischen Denkmalschutzjahr 1975 im Vergleich zu Schultze-Naumburg, Julius, Kulturarbeiten 1901–1917», în: Michael Falser: *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege în Deutschland*, Ed. Thelem, Dresden 2008
Farner, K., *Kunst als Engagement. Zehn ausgewählte Essays*, Ed. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1973
Fechter, Paul, *Arthur Moeller van den Bruck, dans Die großen Deutschen*, Vol. 4, Ed. Propyläen, Berlin 1936
Feder, G., *Die neue Stadt*, Ed. Springer, Berlin 1939
Feistel-Rohmeder, Bettina, *Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des «Deutschen Kunstberichtes» aus den jähren 1927–33*, Ed. Müller, MKarlsruhe 1938
Felchtinski Yuri, *SSSR i Guermania. Dokoumenty i materialy o sovetsko-guerman 1939*, Ed. Telex 1983
Ferro, M., *«Nazisme et communisme : les limites d'une comparaison»*, în *Nazisme et communiste, deux régimes dans le siècle*, col. «Pluriel», Ed. Hachette, Paris 1999
Fest, Joachim, *Albert Speer, Le Confident de Hitler*, Perrin, Paris 2001
Fest, J., *Hitler*, 2 vol., Ed. Gallimard, Paris 1973
Fest, Joachim C., Hitler, Ed. Gallimard, Paris 1973
Fest, Joachim C., *Les Maîtres du 3eme Reich*, Ed. Grasset, Paris 1965
Fest, Joachim C., *The Face Of The Third Reich*, Ed. Weidenfeld & Nicolson, Londra 1970
Fest, Joachim, *Albert Speer: Conversations with Hitler's Arhitect*, Ed. Polity Press , Cambridge 2007
Fest, Joachim, *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft*, München & Zürich 1977
Fest, Joachim, *Hitler. Eine Biographie*, 2 vol., Ed. Propylaen, Frankfurt, Berlin & Viena 1976
Fest, Joachim, *Plotting Hitler's Death: The German Resistance to Hitler 1933–1945*, Ed. Metropolitan Books, New York 1996
Fest, Joachim, *Speer: The Final Verdict*, Ed. Harcourt, Ed. Metropolitan Books, New York 1999
Fink, Woldemar, *Ostideologie und Ostpolitik. Die Ostideologie ein Gefahrenmoment în der deutschen Außenpolitik*, Ed. Götz & Bengisch, Berlin 1936
Fischer, H. W., *Menschenschönheit. Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst*, Ed. Deutsche Buch-Gemeinschaf, Berlin 1935
Fischer, J., *Maler und Zeichner schauen den Krieg (Maler als Soldaten)*, Ed. o. J., Berlin cca. 1942
Fischer, R., *Stalin and German Communism*, Ed. Harvard University Press, Cambridge 1948
Fiss, Karen A., *Deutschland in Paris: the 1937 German pavilion and Franco-German cultural relations* (Albert Speer, Paris Exposition Internationale, Leni Riefenstahl), Yale University, New Haven 1995
Flagmeyer, Michael, *Die Architekturen der deutschen Arbeitsfront, Dizertație susținută la Universitatea Carola-Wilhelmina*, Braunschweig 2009
Focke, Harald & Reimer, Uwe (Ed.), Alltag unterm Hakenkreuz. Wie die Nazis das Leben der Deutschen veränderten, Ed. Rowholt, Hamburg 1979
Frampton, Keneth, *Histoire critique de l'Architecture Moderne*, Ed. Philippe Sers, Paris 1985
Frank Hartmut, *Il Classico come «Moderno moderato»*, Vicenza 1991
Frank, G. & Hempfing, W., *Die Neugestaltung deutscher Städte.* «Kommentar zum Gesetz vom 4. Oktober 1937», Berlin & München 1939
Friedlander, S., *L'Allemagne nazie et les Juifs vol. 1, Les années de persécution (1933–1939)*, Seuil, Paris, 1997
Friedländer, S., «Réflexions sur l'historisation du National-Socialisme», în *Vingtième Siècle*, nr. 16, oct.–dec. 1987
Friedländer, Saul, «Überlegungen zur Historisierung des Nationalsozialismus», în: Diner, D. (Ed.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt am Main 1987
Friedrich, C. (ed.), *Totalitarianism: Proceedings of a Conference Held at the American Academy of Arts and Science*, March 1953, Ed. Cambridge, Londra 1954
Friedrich, C., & Brzezinski, Z., *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, New York, Washington & Londra, 1965
Fröhlich, Eke, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Partea I, *Aufzeichnungen 1923–1941*, 14 Vol., Partea II, *Diktate 1941–1945*, 15 Vol., Teil III, *Register 1923–1924*, 3 Vol., Ed. K.G. Saur, München 1993–2008
Frommhold, Erhard (Ed.), *Kunst im Widerstand*, Dresden 1968
Fruechtel, Michael, *Der Architekt Hermann Giesler. Leben und Werk (1898–1987)*. Schriften aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung mit Architekturmuseum der Technischen Universität München, Tübingen 2008
Fuhrmann, V., «Neue Arbeiten von Architekt Clemens Klotz», în *Neue Baukunst 2*, 1926
Furet, F., Nolte, E., *Fascisme et communisme*, Ed. Plon, Paris 1998
Fusco, Renato de, *L'idea di Architettura*, «Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, Sonzogno», Etas SpA 1988
Fusco, Renato de, *Storia dell' architettura contemporanea*, Ed. Laterza, Bari 1985

G

Gamm, H. J., *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung*, Hamburg 1962
Gardner, Paul, «The case of Herr Klumpp: a first glimpse of Lyonel Feininger's stolen paintings» în *Connoisseur 215*, nr. 886, noiembrie 1985
Garson, Paul, *Album of the Damned: Snapshots from the Third Reich*, Ed. Academy Chicago Publishers, Chicago 2008
Gay, P., *Le suicide d'une République, Weimar 1918–1933*, Ed. Calmann-Lévy, Paris 1993
Gay, P., *Weimar Culture: the Outsider as Insider*, Londra 1968
Geary, Dick, *Hitler and Nazism, 2000 Gegenwartsarhitektur*, Deutsche-Verlagsanstalt, Stuttgart 1985
Giesler, Hermann, *Ein anderer Hitler. Bericht eines Architekten*, Leoni 1978
Giesler, Hermann, *Ein Anderer Hitler: Bericht Seines Architekten Erlebnisse, Gesprache, Reflexionen*, Ed. Druffel, 1977
Giesler, Hermann, *Ein Anderer Hitler: Bericht Seines Architekten Erlebnisse, Gesprache, Reflexionen*, Ediția a II-a (ilustrată), Ed. Druffel, Leoni am Starnberger See 1977
Gilbert, G.M., *Nuremberg Diary*, Ed. Da Capo Press, 1995
Gobineau De, Josef-Arthur, *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Vol. 1–4, Stuttgart 1907
Goebbels, Joseph, *Bolshevism in Theory and practice*, Berlin 1936
Goebbels Joseph, *Derniers carnets; journal du 28 février – 10 avril 1945*, Ed. Flammarion, Paris 1977
Goebbels, Joseph, *Journal 1923–1933*, Colectiv, Ed. Tallandier, 2006
Goebbels, Joseph, *Journal 1933–1939*, Colectiv, Ed. Tallandier, 2007
Goebbels, Joseph, *Journal 1943–1945*, Colectiv, Ed. Tallandier, 2006
Goebbels, Joseph, *The Early Goebbels Diaries,1925–1956*, H. Heiber (éd.), Londra 1962
Goebbels, Joseph, *The Goebbels Diaries, 1939–1941*, F. Taylor, (éd.), New York / Londra 1982
Goebbels, Joseph, *The Goebbels Diaries, 1942–1943*, L. Lochner, (ed.), New York 1968
Goebbels, Joseph, *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewähle Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München 1934
Goebbels, Joseph, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente*, Partea I, *Aufzeichnungen 1924–1941*, Ed. Elke Fröhlich, 4 Vol., München 1987
Goldensohn, Leon, *Les entretiens de Nuremberg, présentés par Robert Gellately*, Éditions Flammarion, 2005 / 2009
Goldensohn, Leon, *Nuremberg Interviews*, Ed. Knopf, 2004
Goldhagen, D., *Les bourreaux volontaires d'Hitler. Les allemands ordinaires et l'Holocauste*, Ed. Seuil
Golomstock, Igor, *L'art Totalitaire*, Editions Carré, Paris 1991
Gombrich, E., *Myth and Reality în German War-Time Broadcasts*, Londra 1970
Gössel P., Leuthäuser G., *Architektur des 20-Jahrhunderts*, Ed. Benedikt Taschen, Köln 1990
Griundig, G., *Mejdoukaranavalom i velikim postom*, Moscova 1963
Gröning, Gerd & Wolschke-Bulmahn, Joachim, *Ein Rückblick auf 100 Jahre DGGL. 1887–1987*, în Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege e.V. (DGGL) (Ed.): *Bd. 10 der Schriftenreihe der DGGL*, Berlin 1987
Grosshans, H., *Hitler and the Artists*, New York 1983
Grosshans, Henry, *Hitler and the artists*, Ed. Holmes and Meirer, New York 1983
Grosz, Georg, *A Small Yes and a Big No*, Londra 1982
Grosz, Georg, «Hitler le sauveur, 1923», în *Quasimodo*, nr. 5, Montpellier 1998
Gruber, H., «Willi Mœunzenberg: Propaganda for and against the Comintern», *International Review of Social History*, vol. 10, 1965
Grumberger Richard, *The 12-Year Reich*, New York 1971
Grunberger, Richard, *A Social History of the Third Reich*, ISBN 0–14–013675–4.,1974
Grunberger, Richard, *Das zwölfjährige Reich. Der deutsche Alltag unter Hitler*, Viena, München & Zürich 1972
Grunfield, F., *The Hitler File. A Social History of Germany and the Nazis*, 1918–1945, New York 1974
Günther, Hans F. R., *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*, München / Berlin 1943
Günther, Hans F. R., *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1927
Günther, S., *Innenräume des «Dritten Reiches». Interieurs aus den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk für Repräsentanten des «Dritten Reiches»*, Berlin 1978
Gusmen, D., *The Scientific Origins of National Socialism*, New York 1971

Guthmann, H., *Zweierlei Kunst in Deutschland?*, Berlin 1935

Gyomai, Imre, *Goebbels. Porte-parole du nazisme. (Documents contemporains)*, Les Editions Nagel, Paris 1945

H

Hadamovsky, E., *Propaganda and National Power. The Organization of Public Opinion for National Politic*, New York 1954

Haffner, Sebastian, *The Meaning of Hitler*, Harvard University Press, 1979

Haftmann,Werner, *Painting în the Twentieth Century*, Londra 1976

Hall, Stuart, «Rassismus als ideologischer Diskurs», în *Das Argument 178*, Hamburg 1989

Halperin, S. William, *Germany Tried Democracy: A Political History of the Reich from 1918 to 1933*, Ed. The Norton Library, 1965

Hamann, Brigitte & Thornton, Thomas, *Hitler's Vienna. A dictator's apprenticeship*, Oxford University Press, 1999

Hamilton, A., *The Appeal of Fascism*, Londra 1971

Hamilton, Richard F., *Who Voted for Hitler?*, 1982

Hammond, Mason, «War and art treasures in Germany», în *College Art Journal 5*, March 1946

Hamsher, William, *Albert Speer coupable ou victime*, Editions France-Empire

Happel, Hartmut, *Die Allgäuer Ordensburg în Sonthofen*, Immenstadt 1996

Hardy, A., *Hitler's Secret Weapon*, New York 1967

Harlander, T. & Fehl, G. (Ed.), *Hitlers Sozialer Wohnungsbau 1940–1945*, Wohnungspolitik, Baugestaltung und Siedlungsplanung (Stadt Planung Geschichte 6), Hamburg 1986

Haug, W. F., *Der hilflose Antifaschismus*, Frankfurt 1970

Hayek, F. von, *The Road to Serfdom*, Londra 1944

Hayek, F. von, *La Route de la servitude*, Ed. PUF, Paris, 1985

Heer, Friedrich, *Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität*, München und Eßlingen 1968

Heigert, Hans, *Deutschlands falsche Träume oder: Die verführte Nation*, Hamburg 1968

Heinen, Franz-Albert, *Vogelsang. Im Herzen des Nationalparks Eifel*, Ed. Gaasterland, Düsseldorf 2006

Heinrich, Härtle (Ed.), *Großdeutschland. Traum und Tragödie*. Rosenbergs Kritik am Hitlerismus Selbstverlag, (enthält die letzten Aufzeichnungen Rosenbergs aus dem Nürnberger Gefängnis 1946), München 1970

Heise, Wolfgang, *Aufbruch in die Illusion. Zu Kritik der bürgerlichen Philosophie in Deutschland*, Berlin 1964

Held, J., *Kunst und Kulturpolitik in Deutschland 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981

Helmer, Stephen, *Hitler's Berlin: The Speer Plans for Reshaping the Central City*, Ed. UMI Research Press, Ann Arbor 1985

Helmer, Stephen, *Hitler's Berlin: The Speer Plans for Reshaping the Central City (Illustrated)*, Ed. UMI Research Press, Ann Arbor 1985

Hennig, E., *Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. Ein Forschungsbericht*, Frankfurt 1977

Hentschel, Klaus, ed., *Physics and National Socialism: An anthology of primary sources*, Ed. Birkhaeuser, Basel 1996

Hentze n, Alfred, *Die Berliner Nationalgalerie im Bildersturm*, Köln & Berlin 1971

Herding, Klaus & Mittig, Hans-Emst, *Kunst und Alltag im NS-System, Albert Speers Berliner Straßenlaternen*, Gießen 1975

Herf, Jeffrey, *The «Jewish War»: Goebbels and the Antisemitic Campaigns of the Nazi Propaganda Ministry, Holocaust and Genocide Studies*, Volum 19, Nr. 1, primăvara 2005

Hermann, Angela, *Hitler und sein Stoßtrupp în der «Reichskristallnacht»*, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 56

Hermann, Angela, în *2 Tagen wurde Geschichte gemacht. Über den Charakter und Erkenntniswert der Goebbels-Tagebücher*, Stuttgart 2008

Herzstein, R., *Adolf Hitler and the Third Reich. 1933–1945*, Boston 1971

Herzstein, R., *The War that Hitler Won: the Most Infamous Propaganda Campaign in History*, New York 1978

Heyne, Herbert, «Umbau eines Einfamilienhauses în Berlin von Architekt Professor Julius Schulte-Frohlinde», în *Die Kunst*, 88, 1943

Hiepe, Richard, *Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*, Frankfurt 1960

Hilberseimer, L., *Grossstadtarchitektur*, Stuttgart 1927

Hildebrand, K., *Le Troisième Reich*, Ed. K.G. Saur, München, New York, Londra, Paris 1985

Hildebrand, Klaus, *Das Dritte Reich*, München și Viena 1979

Hillgruber, Andras, *Germany and the two World Wars*, Ed. Harvard University Press, Cambridge 1981

Hinkel, Hans (Ed.), *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin 1937

Hinkel, Hermann, *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus*, Anabas, Steinbach 1975

Hinkel, Hermann, *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus*. Bildbeispiele, Analysen, didaktische Vorschläge, Anabas, Steinbach u. a. 1975

Hinkel, Hermann, *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus*. Bildbeispiele, Analysen, didaktische Vorschläge, Gießen 1975

Hinz, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Ed. Hanser, München 1974

Hinz, B., *Art in the Third Reich*, Oxford 1980

Hinz, Berthold, *«Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomiebegriffs»* în: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt / Main 1972

Hinz, Berthold, *Art in the Third Reich*, Ed. Random House, New York 1979

Hinz, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus – Kunst und Konterrevolution*, Hanser, München 1974

Hinz, Berthold, u.a., *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979

Hirlé Ronald, Bodenstein Joe F., Woelffel Sandrine, *Arno Breker – Sculpteur – dessinateur – architecte, deutsch-französisch*, Editions Hirlé, 1983

*** *Histoires d'Allemagnes*, nr. special despre Secolul 20, nr. 34, aprilie-iunie 1992

Hitler, Adolf, *Libres propos sur la guerre et la paix*, Paris 1952

Hitler, Adolf, «Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes» în *Reden des Führers*, München 1967

Hitler, Adolf, *Die Reden des Führers am Parteitag Großdeutschlands 1938*, München 1938

Hitler, Adolf, *Die Reden Hitlers am Parteitag der Ehre 1936*, München 1936

Hitler, Adolf, *Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit 1935*, München 1935

Hitler, Adolf, *Hitler's Table Talk 1941–1944: His Private Conversations*, Ed. Enigma Books, New York 2000

Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Les Belles Editions, Paris 1938

Hitler, Adolf, *Mein Kampf* (2 Bände in einem Band, erste Auflage 1925 / 1927), München 1934

Hitler, Adolf, *Mon combat, Nouvelles éditions latines*, Paris 1934

Hitler, Adolf. *Hitler's Table Talk 1941–1944: His Private Conversations*, Ediția a 3-a, Ed. Enigma Books, New York 2000.

Hofer, W., *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945*, Frankfurt 1957

Hoffmann, Heinrich, *Hitler Was My Friend*, Londra 1955

Hoffmann, Heinrich, *Tag der Deutschen Kunst*, Gießen 1937

Hofmann, W., *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966

Höger, Fritz & Bröcker, Paul, *Die Architektur des hamburgischen Geschäftshauses. Ein zeitgemäßes Wort für die Ausbildung der Mönckebergstraße. Theoretische Betrachtungen von P. B. und praktische Vorschläge von F. H*, 1910

Homze, Edward L., *Foreign Labor in Nazi Germany*, Princeton University Press, New Jersey 1967

Hope, Reed H., *The Need for Monumentality?*, Perspecta 1, 1950

Huet, Bernard, *Gunnar Asplund*, Vicenza 1991

Hughes, R., *The Shock of the New*, New York 1981

Hüser, Karl., (cu colaborarea lui Wulf-E. Brebeck): *Wewelsburg 1933 bis 1945. Kult-und Terrorstätte der SS. Eine Dokumentation*, Ediția a 2-a, revazută, Ed. Bonifatius Druckerei, Paderborn 1987

Huss, Hermann & Schröder, Andreas (Ed.), *Antisemitismus. Zur Pathologie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1966

Husson, É., *Comprendre Hitler et la Shoah. Les historiens de la République fédérale d'Allemagne et l'identité allemande depuis 1949*, col. «Perspectives germaniques», Ed. PUF, Paris, 2000 [prefață Ian Kershaw]

Husson, É., *Une culpabilité ordinaire? Les enjeux de la controverse Goldhagen*, Ed. F.-X. de Guibert, Paris 97

I

Irving, David, *Hitler's War*, Ed. Focal Point Publications, Londra

Iskousstvo, *kotoroïe ne pokorilos: nemetskie khoudojniki v periode fachizma*, Moscova 1972

J

Jackel, E., *Hitler idéologue*, Ed. Calmann-Levy, Paris 1973

Jäckel, Eberhard, *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft*, Stuttgart 1981

Jackman, Jarrell C, & Carla M, Borden, *The muses flee Hitler: cultural transfer and adaptation*, Ed. Smithsonian, Washington 1983

Jaeger, C. de., *The Linz File*, Londra 1981

Jaskot, Paul, *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, Ed. Routledge, New York 2000

Jaskot, Paul, *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, Routledge, New York 2000

Jaspers, Karl, *La Culpabilité allemande*, Éd. de Minuit, Paris, 1990 [e.o. 1947]

Jelavich, Peter, «Metamorphosis of censorship in Modern Germany» în *Culture and politics in nineteenth-and twentieth-century Germany*, Ed. German Historical Institute, Washington 1992

Joll, James, *Three Intellectuals în Politics*, Ed. Harper & Row, New York 1960

Jones, Stacy V, «Art for Hitler's sake» în *Liberty*, aprilie 1946

Justin, Harald, *Tanz mir den Hitler. Kunstgeschichte und (faschistische) Herrschaft*, Ed. SDZ Verlag, Münster 1982

K

Kamphausen, Alfred, *Der Baumeister Fritz Höger, Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Band 12*, Ed. K. Wachholtz, Neumünster 1972

Karcher, Eva, *Otto Dix 1891-1969: His Life And Works*, Ed. Benedikt Taschen, Köln 1988

Kater, Michael H, *Das «Ahnenerbe» der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Ed. Oldenbourg, Stuttgart 1974

Kater, Michael H., *Hitler Youth*, Ed. Harvard

University Press, 2004
Kauffmann, Fritz Alexander, *Die neue deutsche Malerei*, din seria «Das Deutschland der Gegenwart», vol 11, Ed. Deutscher Verlag, Berlin 1941
Kauffmann, F., *Die neue Deutsche Malerei*. Berlin 1941
Keegan, John, *The Second World War*, Ed. Viking Press, New York 1989
Keller, Bernhard, *Das Handwerk im faschistischen Deutschland. Zum Problem der Massenbasis*, Ed. Pahl-Rugenstein, Köln 1980
Kershaw, Ian, *Hitler, Essai sur le charisme en politique*, Ed. Gallimard Paris 1995
Kershaw, Ian, *Hitler, 1889–1936, Hubris*, Ed. Flammarion, Paris 1999
Kershaw, Ian, *Hitler, 1936–1945, Nemesis*, Ed. Flammarion, Paris 1999 / 200
Kershaw, Ian, *Qu'est ce que le nazisme ? Problème et perspectives d'interprétations*, col. *Folio*, Gallimard, Paris 1992
Kershaw, Ian, *Hitler: A Biography*, Ed. W. W. Norton & Co., New York 2008
Kershaw, Ian, *Hitler, 1936–1945*, Ed. W. W. Norton & Co., Londra 2000
Kershaw, Ian, *The «Hitler Myth»: Image and Reality in the Third Reich*, Ed. Oxford University Press, USA 1987
Kershaw, Ian, *The Nazi Dictatorship: Problems and Perspectives of Interpretation*, Ed. Arnold, Londra 2000
Kiem, Karl, *Die Gartenstadt Staaken (1914–1917), Typen, Gruppen, Varianten*, Ed. Gebr. Mann, Berlin 1997
Kiener, Hans, «Neue Deutsche Baukunst», în *Die Kunst dem Volke* Nr. 84, München 1936
King, Henry T., *The Two Worlds of Albert Speer: Reflections of a Nuremberg Prosecutor*, Ed. University Press of America, Chicago 1997
King-Hall, Stephen, *Three Dictators: Mussolini, Hitler, Stalin*, Ed. Faber and Faber, Londra 1964
Kirstein, Lincoln, «Art in the Third Reich – survey» în *Magazine of Art 38*, nr. 6, octombrie 1945
Klabunde, Anja, *Magda Goebbels: approche d'une vie*, Ed. Tallandier, Paris 2006
Klee, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Ed. S. Fischer, Frankfurt am Main 2007
Klier, Hans, *Arno Breker – Form und Schönheit*, Ed. Salzburger Kulturvereinigung, Bonn 1978
Knopp, Guido, *Hitler's Henchmen*, Ed. Sutton Publishing, 2005
Köhler, Gerhard, *Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse. Die Kritik im Feuilleton des «Völkischen Beobachters» 1920–1932*, München 1937
Königsberg, Richard, *Hitler's Ideology : A Study in Psychoanalytic Sociology*, Ed. Library of Social Services, New York 1975
Koonz, Claudia, «Culture, politics, and the censor» în *Culture and politics in nineteenth-and twentieth-century Germany*, Ed. German Historical Institute, Washington 1992
Koonz, Claudia, *Mothers în The Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*, Ed. St. Martin's Press, New York 1987
Koonz, Claudia, *The Nazi Conscience*, Ed. Harvard University Press, Cambridge 2003
Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963
Kracauer, Siegfried, *From Caligula to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Ed. Princeton University Press, 1974
Kraus, Wolfgang, *Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche*, Ed. Europaverl, Viena 1975
Krier, Leon, *Albert Speer Architecture*. Princeton Architectural Press, New York 1989
Kubizek, August, *The Young Hitler I Knew*, Ed. Houghton Mifflin, Boston 1955
Kuhn, Charles L., «German paintings in the National Gallery: a protest» în *College Art Journal 5*, nr. 2, ianuarie 1946
Kühnl, Reinhard, «Die Vollendung der romantischen Gotik im Expressionismus. Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus» în *Kritische Berichte*, nr. 1 / 1979
Kühnl, Reinhard, *Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten*, Ed. Pahl-Rugenstein, Köln 1975
Kunst, Hans-Joachim, *Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich-Werdersche Kirche in Berlin*, Marburger Jahrbuch 1974
Kunst, Hans-Jochen, «Architektur und Macht, Überlegungen zur NS-Architektur» în *Mitteilungen, Kommentare* Marburg 1971
Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Katalog des Frankfurter Kunstvereins, 1974

L

Lachmann Moose, George, *Nazi Culture, Intellectual, Cultural and Social Life în the Third Reich*, Ed. Schocken Books, New York 1981
Lamarck, Jean Baptiste, «Über den Einfluss der Umgebungsverhältnisse auf die Tätigkeiten und Gewohnheiten der Tiere und den Einfluss der Tätigkeiten und Gewohnheiten dieser Organismen als Ursache der Abänderung ihrer Organisation und ihrer Teile» în: *Altner, G., Der Darwinismus. Die Geschichte einer Theorie*. Darmstadt 1981
Lampugnani V M, *Visionary Architecture of 20th Century*, Ed. Thames and Hudson, Londra 1982
Lane, B. şi Rupp, L., *Nazi Ideology before 1933*, Manchester 1978
Lane, Barbara Miller, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge 1968
Langbehn, Julius, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Ed. Hirschfeld, Leipzig 1909
Lane, C., *The Rite of Rulers*, New York 1981
Lane, B., *Architecture and Politics în Germany 1918–1945*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge 1968
Langbehn, Julius / Nissen, *Momme, Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, München 1928
Langer, Walter C., *The Mind of Adolf Hitler*, Ed. Basic Books, New York 1972
Laqueur, Walter, *Fascism: a Reader's Guide*, Ed. Berkeley 1976
Laqueur, W., *Weimar: a Cultural History 1918–1933*, New York 1980
Laqueur, Walter, *Young Germany*, New York 1962
Laqueur, Walter, *Russia and Germany: a Century of Conflict*, Londra 1955
Laqueur, Walter, *Weimar, une histoire culturelle de l'Allemagne des années vingt*, Ed. R. Laffont, Paris 1978
L'architecture d'aujourd'hui - Paris 1930–1940
Lärmer, K., *Autobahnbau in Deutschland 1933 bis 1945 – Zu. den Hintergründen*, Berlin 1975
Larsson L. O., *Die Neugestaltung der Reichshauptstadt – Albert Speer's General Bebaungsplan für Berlin*, Ed. Almqist & Wiksell International, Stockholm 1978
Larsson, L. O., *Albert Speer: le plan de Berlin (1937–1943)*, Ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1983
Larsson, L. O., *Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin*, Stuttgart 1978
Lauryssens, Stan, *The Man Who Invented the Third Reich: The Life and Times of Arthur Moeller Van Den Bruck*, Sutton Publishing, New York 1999
Leber, Hermann, *Rodin, Breker, Hrdlicka*
Lehmann, Hartmut, *Culture and politics in nineteenth-and twentieth-century Germany*, German Historical Institute, Washington 1992
Lehmann-Haupt, Hellmut, *Art under a dictatorship*, Ed. Oxford University Press, New York 1954
Lehmann-Haupt, Hellmut, *Art under a Dictatorship (Illustrated)*, Ed. Octagon Books, New York 1973
Lehrer, Steven, *The Reich Chancellery and Führerbunker Complex*, Ed. McFarland & Co., Jefferson, N.C. 2006
Leishr, E., *Nazi Cinema*, Londra 1974
Leitz, Christian, *The Third Reich: The Essential Readings*, Ed. Blackwell Publishers, Oxford 1999
Lenard, Philipp, *Wissenschaftliche Abhandlungen, Herausgegeben und kritisch kommentiert von Charlotte Schönbeck*, Berlin 2003
Lepper, Barbara, *Verboten, verfolgt: Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Duisburg 1983
Leroy, Gérard, *Breker, col. Qui suis-je?*, Ed. Pardès, 2002
Leser, Petra, *Der Kölner Architekt Clemens Klotz (1886–1969)*, Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Vol., Köln 1991
Levisse-Touze, Christine, & Martens, Stefan (dir.), *Des Allemands contre le nazisme*, în *Oppositions et résistances 1933–1945*, *Actes du colloque franco-allemand*, Paris, mai 1996, Ed. A. Michel, Paris 1997
Lewis, B., *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*, Ed. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1971
Lewis, David, *The Man who invented Hitler*, Ed. Hodder Headline 2003
Linge, Heinz, *With Hitler to the End*. Ed. Frontline Books-Skyhorse Publishing, New York 2008
Liska, P., *Nationalsozialistische Kunstpolitik*, Berlin 1974
Longerich, Peter, *Goebbels. Biographie*, Ed. Siedler Verlag, München 2010
Lukacs, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft*. 3 vol., Ed. Darmstadt und Neuwied, 1979-1981

M

Maaß, Sebastian, *Kämpfer um ein drittes Reich. Arthur Moller van den Bruck und sein Kreis*, Ed. Regin-Verlag, Kiel 2010
Machtan, Lothar, *The Hidden Hitler*, Ed. Basic Books, New York 2001
Magnago Lampugnani, V., *Architettura moderna. L'aventura delle idee 1750–1980*, Ed. Electa, Milano 1985
Malttz, H. von, *The Evolution of Hitler's Germany*, 1973
Mann, Gunter, ‹Biologie und der «Neue Mensch». Denkstufen und Pläne zur Menschenzucht im Zweiten Kaiserreich› în Mann, G. / Winau, R., *Medizin, Naturwissenschaft, Technik und das 2. Kaiserreich. Studien zur medizinischen Geschichte des 19. Jhd.*, vol. 8. Göttingen 1977
Manvell, Roger & Fraenkel, Heinrich, *Goebbels. Sa vie, sa mort*, Ed. Robert Laffont, Paris 1960
Manvell, Roger & Fraenkel, Heinrich, *Heinrich Himmler*, Londra 1965
Manvell, Roger, *Doctor Goebbels, his Life and Death*, Londra 1960
Manvell, Roger, *Sans pitié, ni remords, Heinrich Himmler*, Ed. Stock, Paris 1965
March, Werner, *Bauwerk Reichssportfeld*, Berlin 1936
Marcuse, Herbert, *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied 1970
Marmin, M., *Arno Breker. El Miguel-Angelo del siglo XX*, Barcelona, non daté
Marwell, David George, *Unwonted exile: a biography of Ernst «Putzi» Hanfstaengl*, Ed. State University of New York, Binghamton 1988
Marx, Karl / Engels, Friedrich, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, Ed. Verlag für Literatur und Politik, Berlin 1983
Marx, Karl / Engels, Friedrich, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster*

Band, Berlin 1986
Maser, Werner, *Adolf Hitler. Legende, Mythos, Wirklichkeit*, München 1974
Maser, Werner, *Hitler inédit: écrits intimes et documents*, Ed. Albin Michel, Paris 1975
Maser, Werner, *Legend, Myth and Reality*, Londra 1973
Maser, Werner, *Prénom: Adolf, nom: Hitler*, Ed. Pion, Paris 1973
Mattausch, R., *Siedlungsbau und Stadtneugründungen im deutschen Faschismus*, Frankfurt 1981
McDonough Frank, *Hitler and the Rise of The Nazi Party*, Ed. Pearson Longman, 2003
McGovern, J., *Martin Bormann*, Londra 1968
Meissner, Hans-Otto / Erich Ebermeyer, *Magda Goebbels. Compagne du diable*, Edit. France-Empire, Paris 1961
Merker, Paul, *Deutschland. Sein oder Nichtsein, 2 vol.*, Frankfurt 1972–1973
Merker, Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983
Metken, Günter (Ed.), *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, München 1981
Michaud, Eric, *The Cult of Art în Nazi Germany*, Ed. Stanford University Press, Stanford 2004
Micheli Mario De, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București 1968
Michelis, Marco de, *Tradizione e classicità fra Tessenow e Schmitthenner*, Vicenza 1991
Miesel, V., *Voices of German Expressionism*, New York 1970
Miller, Lane B., *Architecture and Politics in Germany. 1918–1945*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge 1968
Milton, Sybil, «The camera as weapon: documentary photography and the Holocaust» în *Simon Wiesenthal Center Annual*, Ed. Rossel Books, New York 1984
Mitscherlich, A. & M., *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967
Mittig, Hans-Ernst, «Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst» în Hinz, B. / Mittig, H.E. / Schäche, W. / Schönberger, A. (Ed.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*. Ed. Anabas-Verlag Kämpf, Gießen 1979
Mittmann, Markus, *Bauen im Nationalsozialismus : Braunschweig, die «Deutsche Siedlungsstadt» und die «Mustersiedlung der Deutschen Arbeitsfront» Braunschweig-Mascherode: Ursprung, Gestaltung*, Analyse, Ed. Niemeyer, Hameln 2003
Mlmtord. L., *Le Mythe de la machine*, Fayard, Paris 1973–1974
Moeller van den Bruck, Arthur, *Das Dritte Reich*, Hamburg 1931
Möller, Uwe, *Arno Breker – Zeichnungen – Drawings – Dessins 1927–1990*, Museums-Edition
Mommsen, Hans, *Le nazisme et la société allemande dix essais d'histoire sociale et politique*, Ed. Maison des sciences de l'homme, Paris 1997
Mommsen, Hans, *The Third Reich between Vision and Reality: New Perspectives on German History, 1918–1945*, Ed. Berg Publishers, 2003
Mosse, G., *De la grande guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Ed. Hachette, Paris 1990
Mosse, George L., *Nationalization of the Masses*, Ed. H. Fertig, New York 1975
Mosse, George L., *Nazi Culture*, Ed. Grosset & Dunlap, New York 1966
Mosse, George L., Nazism. *A Historical and Comparative Analysis of National Socialism*, Ed. Blackwell, Oxford 1978
Mosse, George L., *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, Londra 1964
Mosse, George L., *The Culture of Western Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chicago 1966
Mosse, George L., *The crisis of German ideology: intellectual origins of the Third Reich*, Ed. Großet & Dunlap, New York 1964
Mosse, George L., *Nazi culture: intellectual, culture and social life in the Third Reich*, Ed. Großet & Dunlap, New York 1968
Mosse, George L., *Die Nationalisierung der Massen. Von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, Berlin 1976
Mühlen Von Zur, Patrik, *Rassenideologien. Geschichte und Hintergründe*, Berlin / Bonn / Bad-Godesberg 1979
Müller, Peter, *Das Bunkergelände im Mühldorfer Hart. Rüstungswahn und menschliches Leid*, Mühldorf am Inn 1999
Müller-Mehlis, Reinhard, *Die Kunst im Dritten Reich*, Ed. Heyne, München 1976
Müller-Menckens, Gerhard, *Schönheit ruht în der Ordnung, Paul Schmitthenner zum 100.* Geburtstag: ein Gedenkbuch, Ed. Wolfdruck, Bremen 1984
Mumford, L., *Art and Technics*, New York 1952
Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York 1938
Mumford, L., *The Myth of the Machine*, New York 1967
Murray, Williamson, *The Change în the European Balance of Power*, Ed. Princeton University Press, Princeton 1984
Myers, Bernard, *Les Expressionnistes allemands: une génération en révolte*, Ed. Les productions de Paris, Paris 1967
Myers, Bernard, *The German Expressionists*, New York 1957
Myers, Bernard, «Postwar art in Germany» în *College Art Journal 10*, nr. 3, primăvară 1951

N

Nerdinger, W., *Walter Gropius*, Berlin 1985
Nerdinger, Winfried / Mai, Ekkehard, *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, Ed. Klinckhardt & Biermann, München 1994
Nerdinger, Winfried, *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945*, München 1993
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, 1987
Neumann, F., *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme*, Ed. Payot, Paris 1987
Neumann, F., *Béhémoth: Structure et Pratique du national-socialisme*, Ed. Payot, Paris 1987
Neumann, Franz, *Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1944*, Köln und Frankfurt 1977
Neumann-Dietzsch, Birgit / Rainer, B. Schossig, »Adolf Ziegler, Maler und Paladin. Präsident der Reichskammer der bildenden Künste von 1936–1943», în Hans-Joachim Manske, Birgit Neumann-Dietzsch, *«Entartet» – beschlagnahmt. Bremer Künstler im Nationalsozialismus. Bremer Tageszeitungen*, Bremen 2009.
Nicholas, Lynn H, *World War II and the displacement of art and cultural property, in The spoils of war – World War II*, Ed. Harry N. Abrams, New York 1997
Nicholls, David, *Adolf Hitler: A Biographical Companion*, Ed. ABC-CLIO, Santa Barbara 2000
Nolte, E., *La guerre civile européenne 1917–1945. National-socialisme et bolchevisme*, Ed. des Syrtes, 2000
Nolte, E., *Le Fascisme*, Ed. Mercure de France, Paris 1973
Nolte, E., *Les Mouvements fascistes: l'Europe de 1919 à 1945*, Ed. Calman-Lévy, Paris 1969
Nolte, E., *Three Faces of Fascism: Maurras, Mussolini, Hitler*, New York 1965
Nolte, Ernst (ed.), *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, Ed. R. Piper, München, Zürich 1979
Nolte, Ernst (ed.), *Der Nationalsozialismus*, Ed. Ullstein, Frankfurt, Berlin, Viena 1970
Nolte, Ernst (ed.), *Theorien über den Faschismus*, Köln und Berlin 1967
Norbert, Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens und Zeitdokument*, Ed. R. Bacht, Essen 1989
Nova, Fritz, *Alfred Rosenberg: Nazi Theorist of the Holocaust*, Ed. Buccaneer Books, 1986

O

Oakley, David, *The Phenomenon of Architecture in Cultures in change*, Ed. Pergamon Press ltd, 1970
O'Donnell, James, *The Bunker*, Ed. Da Capo Press, New York 1978, 2001
Opfermann, Ulrich Friedrich, *Siegerland und Wittgenstein im Nationalsozialismus. Personen, Daten, Literatur. Ein Handbuch zur regionalen Zeitgeschichte*, Siegen 2001
Overy, Richard / Wheatcroft, Andrew, *The Road To War*, Ed. Macmillan, Londra 1989
Overy, Richard, *The Dictators: Hitler's Germany, Stalin's Russia*, Penguin Books, 2005
Overy, Richard, *The Nazi Economic Recovery 1932–1938*, Ed. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1996
Patzwall, Klaus D., *Das Goldene Parteiabzeichen und seine Verleihungen ehrenhalber 1934–1944*, Ed. Patzwall, Norderstedt 2004

P

Payne, Robert, *The Life and Death of Adolf Hitler*, Ed. Hippocrene Books, New York 1990
Pehnt, Wolfgang, *Expressionist Architecture*, Ed. Thames and Hudson, Londra 1973
Peltz-Dreckmann, U., *Nationalsozialistischer Siedlungsbau*, München 1978
Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Ed. University of North Carolina Press, 1996
Petropoulos, Jonathan, «Berlin's cultural history: making the Weltstadt accessible», în *German Politics and Society*, nr. 23, vară 1991
Petropoulos, Jonathan, «For Germany and themselves: the motivation behind the Nazi leaders plundering and collecting of art, Part I», în *Spoils of War*, nr. 4, august 1977
Petropoulos, Jonathan, «Not a case of «art for art's sake»: the collecting practices of the Nazi elite», în *German Politics and Society*, nr. 32, vară 1994
Petropoulos, Jonathan, «Saving culture from the Nazis», în *Harvard Magazine 92*, nr. 4, martie-aprilie 1990
Petsch, Joachim / Schäche, Wolfgang, «Tendences fondamentales et caractères de l'architecture nationale-socialiste», în *Les realismes 1918–1939*, Paris 1980
Petsch, Joachim, *Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. jahrhundert*, Köln 1973
Petsch, Joachim, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge, Ed. C. Hanser, München, Viena 1976
Peukert, D., / Reulecke, J. (ed.), *Die Reihen fest geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus*, Wuppertal 1981
Peukert, Detlev J. K., *La République de Weimar, années de crise de la modernité*, Ed. Aubier, Paris 1995
Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Londra 1942
Pevsner, Nikolaus / Fleming John / Honour Hugh, *Dizionario di architettura*, Ed. Giulio Einaudi, Torino 1981
Pevsner, Nikolaus, *Genie de l'architecture europeenne*, Ed. Chene, Paris 1978
Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design*, Londra 1960
Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern*

Movement from William Morris to Walter Gropius, Londra 1936
Peyrefitte, Roger, *Hommage à Arno Breker*, Ed. Marco, Paris 1975
Pfeil, Ulrike, «Zum 100. Geburtstag des Architekten Paul Schmitthenner. Goethe und das Germanenhaus», în *Schwäbisches Tagblatt*, 15 decembrie 1984
Pfister, Rudolf, *Bauten Schultze-Naumburgs aus den Jahren 1900–1930*, Ed. Duncker, Weimar 1940
Pick, F., *The Art of Dr. Goebbels*, Londra 1942
Picker, Henry, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942*, Bonn 1951
Pike, D., *German Writers in Soviet Exile: 1933–1945*, Ed. University of North Carolina Press, 1982
Pinkwart, Ralf Peter, *Paul Schultze-Naumburg. Ein konservativer Architekt des frühen 20. Jahrhunderts, Band 1: Textteil, Band 2: Bautenkatalog, Band 3: Abbildungen*, Lucrare de disertație, Universität Halle-Wittenberg 1991
Plarre, Stefanie, «Die Kochenhofsiedlung – das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung. Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt», în *Stuttgart von 1927 bis 1933*, Ed. Hohenheim, Stuttgart 2001
Platz, Gustav Adolf, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Ed. Propyläen Verlag, Berlin 1927
Pois, R., «German Expressionism în the Plastic Ans and the Nazi: a Confrontation of Idealists», în *German Life and Letters*, vol. XXI, nr. 3, aprilie 1968
Ponti, Z., *Critical Analysis of the Implementation of Rosenbergian National-Socialism in the Field of the History of Culture*, Lucrare de disertație, University of Maryland
Probst, Volker G., *Der Bildhauer Arno Breker*, Ed. Marco, Bonn, Paris 1978
Probst, Volker G., *Das Pietà-Motiv bei Arno Breker*, 1985
Probst, Volker G., *Das Bildnis des Menschen im Werk von Arno Breker*, Ed. Studio de L'Art, Ed. Marco, Berlin 1981
Probst, Volker G., *Der Bildhauer Arno Breker – Eine Untersuchung*, Ed. Marco, Bonn, Paris 1978
Prostler, V., *Die Ursprünge der Nationalsozialistisclien Kunsttheorie*, München 1982

R

Rabinach, A. G., «The Aesthetics of Production în the Third Reich», în *Journal of Contemporary History*, noiembrie 1976
Rabinbach, A., «The Aesthetics of Production în the Third Reich», *Journal of Contemporary History*, vol. 11, nr. 4, Londra 1976
Rabinbach, Anson / Gail, Stavitsky, *Assault on the arts: culture and politics in Nazi German*, Ed. New York Public Library, 1993
Raboni, Bianca Bottero, *Metodo e proiezione urbana del razionalismo intorno agli anni '30, în «L'individualità urbana»*, Ed. Dedalo Libri, Bari 1968
Radel, J.L., *Roots of Totalitarianism: The Ideological Sources of Fascism, National Socialism and Communism*, New York 1975
Raeburn, Michael, *Storia dell'architettura in Occidente*, Ed. Istituto Geografico De Agostini S.p.A, Novara 1981
Ragon, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, tome 1: idéologies et pionniers 1800–1910*, Ed. Casterman, Bruxelles 1972
Ragon, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, tome 2: pratiques et méthodes 1911–1971*, Ed. Casterman, Bruxelles 1972
Raim, Edith, *Die Dachauer KZ-Außenkommandos Kaufering und Mühldorf. Rüstungbauten und Zwangsarbeit im letzten Kriegsjahr 1944 / 45*, Landsberg am Lech 1992.
Rauschning, Hermann, *Hitler m'a dit*, Ed. Somogy, Paris 1945
Rave, Paul O., *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hambourg 1949
Read, Anthony, *The Devil's Disciples: Hitler's Inner Circle*, Ed. W. W. Norton & Co., New York 2003
Read, Anthony / Fisher, David, *Berlin: The Biography of a City*, 1994
Recker, M.-L., *Die Großstadt als Wohn – und Lebensbereich im Nationalsozialismus. Zur Gründung der «Stadt des KdF-Wagens»*, Frankfurt, New York 1981
Reed, Hope, *The Need for Monumentality?*, Perspecta 1. 1950
Rees, Laurence, *The Nazis: A Warning From History*, Ed. New Press, New York 1997
Reich, Wilhelm, *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Ed. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1972
Reichardt, H. J. / Schäche, W., *Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Ed. Transit, Berlin 1985
Reichel, Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, 1991
Reichhardt, Hans J., *Wolfgang Schäche: von Berlin nach Germania*, Ed. Transit Buchverlag, Berlin
Reif, Adelbert (ed.), Speer, Albert, *Technik und Macht*, Eßlingen 1979
Reimann, Viktor, *Goebbels*, Ed. Doubleday & Company, New York 1976
Reimann, Viktor, *The man who Created Hitler*, Londra 1977
Reimann, Viktor, *Dr. Joseph Goebbels*, Viena, München 1976
Reiss, G., *Josef Goebbels, A Biography*, New York 1948
Rempel, Gerhard, *Hitler's Children: The Hitler Youth and the SS*, online edition, 1989
Rempel, L., «Nemetski formalizm i evo fachistskie kritiki», *Iskousstvo*, nr. 3, 1934
Rentschler, Eric. *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife.*, Ed. Harvard UP, Cambridge 1996
Rhodes, Anthony, *Propaganda: The Art of Persuasion: World War II*, Ed. Chelsea House Publishers, New York 1976
Richard, Lionel, *Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sichteines Franzosen*, München 1982
Richards, J. M., *l'Architecture moderne*, Ed. Le Livre de Poche, Paris 1968
Riess, Curt, *Goebbels*, Ed. Librairie Arthème Fayard, Paris 1956
Rimpl, H., *Ein deutsches Flugzeugwerk, die Heinkel-Werke Oranienburg*, Berlin 1939
Rischbieter, H., *Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter*, Hannover 1963
Risebero, Bill, *Modern Architecture and Design*, Ed. MIT Press, 1983
Rißmann, Michael, *Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewußtsein des deutschen Diktators*, Ed. Pendo, Zürich, München 2001
Ritchie, J., *German Literature under National-Socialism*, Londra 1983
Ritter, G., *The Third Reich*, Londra 1955
Rittich, Werner, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Ed. Rembrandt-Verlag G.M.B.H., Berlin 1938
Rittich, Werner, *Deutsche Kunst der Gegenwart*, Breslau 1943
Rittich, Werner, «Deutsches Kunsthandwerk. Zur ersten Deutschen Kunsthandwerk-Ausstellung München 1938», în *Die Kunst im Dritten Reich*, nr. 2, 1938
Rittich, Werner, *New German Architecture*, Berlin 1941
Roberts, Andrew, *The Holy Fox*, Ed. Weidenfeld and Nicolson, Londra 1991
Robertson, E.M. *Hitler's Pre-War Policy and Military Plans*, Ed. Longmans, Londra 1963
Roderick, Stacke. *Hitler's Germany: Origins, Interpretations, Legacies*, 1999
Roh, F., *Entartete Kunst; Kunstbarbarein im Dritten Reich*, Hanovre 1962
Roh, F., *German Art in Twentieth Century Painting, Sculpture, Architecture*, Londra 1968
Roh, F., *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958
Röhr, Werner (ed.), *Faschismus und Rassismus. Kontroversen um Ideologie und Opfer*, Berlin 1992
Rosenbaum, R., *Explaining Hitler: The Search for the Origins of his Evil*, Ed. Macmillan Publishers, 1998
Rosenberg, Alfred, *An die Dunkelmänner unserer Zeit. Eine Antwort auf die Angriffe gegen den «Mythus des 20. Jahrhunderts»*, 1937
Rosenberg, Alfred, *Das Verbrechen der Freimaurerei, Judentum, Jesuitismus, Deutsches Christentum*, Ed. J. F. Lehmann, München 1922
Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, Ed. Zahlreiche Neuaufl, München 1930
Rosenberg, Alfred, *Die Protokolle der Weisen von Zion und die jüdische Weltpolitik*, Ed. Dt. Volksverlag Böpple, München 1922 & 1924
Rosenberg, Alfred, *Dietrich Eckhart. Ein Vermächtnis*, München 1935
Rosenberg, Alfred, *Letzte Aufzeichnungen. Nürnberg 1945 / 46. Ideale und Idole der Nationalsozialistischen Revolution Jomsburg*, Uelzen 1996
Rosenberg, Alfred, *Protestantische Rompilger. Der Verrat an Luther und der «Mythus des 20. Jahrhunderts»*, Ed. Hoheneichen, München 1937
Rosenberg, Alfred, *Race and Race History, and other Essays*, New York 1971
Rosenberg, Alfred, *The Myth of the Twentieth Century: an Evaluation of the Spiritual-Intellectual Confrontations of Our Age*, Ed. Torrance, California 1982
Rosenberg, H., *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics*, Chicago 1973
Rothfeder, Herbert P., *A Study of Alfred Rosenberg's Organization for National Socialist Ideology*, Ed. Phil. Diss, Michigan 1963
Rothfeder, Herbert P., «Amt Schrifttumspflege: A Study in Literary Control», în *German Studies Review* vol. IV, nr. 1, februarie 1981
Rousset, D., *The Other Kingdom*, New York 1947
Rousso, H., «La légitimité d'une comparaison empirique», în *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparés*, Ed. Complexe, Bruxelles 1999
Roussy, De Sales / Raoul, Jean Jacques Francois De, *Adolf Hitler*, Ed. Octagon Books, 1973
Roxan, David / Wanstall, Kenneth, *Der Kunstraub. Ein Kapitel aus den Tagen des Dritten Reiches*, München 1966
Roxan, David / Wanstall, Kenneth, *Jackdaw of Linz: The Story of Hitler's Art Thieves*, Londra 1964

S

Salz, P., *Emil Nolde*, SUA, 1963
Saltzman, Cynthia, «Modern art and the Third Reich: Propaganda, Confiscation, and Export», în *Portrait of Dr. Gachet: The story of a Van Gogh masterpiece: Modernism, Money, Politics, Collectors, Greed and Loss*, Ed. Penguin Books, 1999
Sarlay, Ingo, «Hitropolis», în *Brock, Bazon, Preiss, Achim* Ed. Kunst auf Befehl, München 1990
Schäfer, Hans D., *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945*, München, Viena 1981
Sawinski, Rolf, *Die Ordensburg Krössinsee in Pommern*, Ed. Helios, 2004
Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura dell'assolutismo negli anni trenta*, Ed. Skira, 1999
Schache Wolfgang, *Nazi Architecture and its approach to Antiquity*, A.D. nr. 81-88, 1983
Schache Wolfgang, «Nazi Architecture and its approach to Antiquity», în *A.D.* nr. 81–88 / 1983
Schäche, Wolfgang, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945*, Ed. Gebr. Mann, Berlin 2002
Schäfer, Jost, «Das ehem.

Luftkreiskommando IV in Münster von Ernst Sagebiel», în *Zeitschrift Westfalen 76*, Ed. Münster 1999
Schapiro, Leonard, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society*, New York 1976
Schapiro, Leonard, *Totalitarianism*, Londra 1972
Scheck, Raffael, *Lecture Notes, Germany and Europe, 1871–1945*, 2008
Schilling, Rolf, *Eros und Ares – Begegnung mit Breker*, Ed. Arnshaugk, 1994
Schirach, Baldur von, *Zwei Reden zur deutschen Kunst*, München 1941
Schirmbeck, P., *Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit*, Marburg 1984
Schmeer, K., *Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, München 1956
Schlangen, W., *Theorie und Ideologie des Totalitarianismus*, Bonn 1972
Schmidt, Matthias, *Albert Speer: The End of a Myth*, Ed. St Martins Press, New York 1984
Schmidt Matthias, *Albert Speer: La Fin d'un Mythe*, Ed. Belfond, 1983
Schmidt, Thomas: *Werner March. Architekt des Olympia-Stadions*. Basel, Birkhäuser Verlag, Berlin 1992
Schmidt, Thomas, *Werner March. Architekt des Olympia-Stadions*, Ed. Birkhäuser, Basel, Berlin 1992
Schmitt, H. I., *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt 1973
Schmitthenner, Paul, *Baukunst im neuen Reich*, München 1934
Schmitz, Rainer, *Was geschah mit Schillers Schädel. Alles was Sie nicht über Literatur wissen*, Berlin 2006
Schmitz, Matthias. *A Nation Builds: Contemporary German Architecture*, Ed. German Library of Information, New York 1940.
Schnaidt, C., *Hannes Meyer*, Tanfen Elveţia 1965
Schneede, Uwe M., *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln 1979
Schneider, Ch., *Städtegründungen im Dritten Reich. Wolfsburg und Salzgitter. Ideologie Ressortpolitik Repräsentation*, München 1979
Schneider, Jost, *Herder im Dritten Reich*, Bielefeld 1994
Schnell, Ralf, *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Stuttgart 1978
Schoenbaum David, *Hitler's Social Revolution; Class and Status in Nazi Germany, 1933–1939*, Ed. Doubleday, Garden City, N.Y. 1966
Schoenbaum, David, *Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches*, Köln, Berlin 1968
Scholz, Robert, *Architektur und bildende Kunst 1933–1945*, Preußisch-Oldendorf 1977
Schönberger, A., *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin 1981
Schönberger, Angela, *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer*, Berlin, Mann 1981
Schrade, H., *Bauter des Dritten Reiches*, Leipzig 1937
Schröber, K., *Das Reich der Reichskulturkammer*, Berlin 1935
Schroeder, R., *Modern Art in the Third Reich, Documents*, Oggenburg 1952
Schulmann, J., «The Organization Man: The Life and Work of Willi Miinzenberg», în *Survey*, nr. 55/1965
Schultz, Hans-Dietrich, «Versuch einer Historisierung der Geographie des Dritten Reiches am Beispiel des geographischen Großraumdenkens», în «Geographie und National-sozialismus», *Urbs et Regio, Kasseler Schriften zur Geografie und Planung*, vol. 5, Kassel 1989
Schultze-Naumburg Paul, *Kunst und Rasse*, München 1928
Schultze-Naumburg, Paul, *Kampf um die Kunst*, München 1932
Schultze-Naumburg, Paul, *Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig 1934
Schultze-Naumburg, Paul, *Kunst und Rasse*, München, Berlin 1942
Schultze-Naumburg, Paul, «Zeitgebundene und blutgebundene Kunst», în *Das Bild*, 4–8 / 1934
Schuster, Peter-Klaus, *Nationalsozialismus und «Entartete Kunst». Die «Kunststadt» München 1937*, München 1988
Schütz, Erhard, <«Jene blaßgrauen Bänder» oder «Anmut, Härte und Zielstrebigkeit». Die Reichsautobahn în Literatur und anderen Medien des «Dritten Reiches»>, în: *IASLonline*, arhiva online, 2000
Schweitzer, A., *Big Business in the Third Reich*, Ed. Indiana University Press, Bloomington 1964
Scobie, Alexander. *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, Ed. Pennsylvania State University Press, University Park 1990
Scully Jr., Vincent, *L'Architecture moderne, architecture de la democratie*, Ed. Des Deux-Mondes, Paris 1962
Selle, G., *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978
Selle, G., *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*, Köln 1981
Sembach, Leuthäuser, Gössel, *Möbeldesign der 20. Jahrhunderts*, Ed. Taschen, Köln 1990
Semerrari Giuseppe, *Filosofia e potere*, Ed. Dedalo Libri, Bari 1973
Senger, Alexander von, «Der Baubolschewismus», în *Nationalsozialistische Monatehefte*, nr. 5 / 1934
Senger, Alexander von, *Die Brandfackel Moskaus*, Zurzach 1931
Senger, Alexander von, *Krisis der Architektur*, Ed. Rascher, 1928
Senger, Alexander von, *Mord an Apollo*, Zürich 1964
Sereny Gitta, *Albert Speer: son combat avec la vérité*, Ed. Seuil, 1997
Sereny, Gitta, *Albert Speer: His Battle With Truth*, Ed. Knopf, 1995
Severini Gino, «Marxism and Art», în E. Puma (ed.), *Seven Arts*, New York 1956
Severini, Gino., *Ecrits sur l'art*, Ed. Cercle d'an, Paris 1987
Sharp Dennis, *A Visual History of Twentieth Century Architecture*, Ed. W. Heinemann / Secker & Warburg, 1972
Shirer, W., *A Berlin: journal d'un correspondant américain*, Ed. Hachette, Paris 1946
Shirer, W., *The Rise and Fall of the Third Reich*, New York 1960
Shirer, William L., *The Rise and Fall of the Third Reich*, Ed. Simon & Schuster, 1990
Silva, Umberto, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973
Silva, Umberto, *Kunst und Ideologie des Fascismus*, Milano 1973
Sitte, C., *Der Stadtebau nach seinen kunstlerischen Grundsatzen*, Viena 1889
Smelser, Ronald / Zitelmann, Rainer, *The Nazi Elite*, Ed. University Press, New York 1993
Sohn-Rethel, *Alfred, Economy and Class Structure of German Fascism*, Ed. CSE Books, Londra 1978
Solchany, J., *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro (1945–1949)*, col. *Politique aujourd'hui*, PUF, Paris 1997
Soxel, W., *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth Century German Literature*, Stanford 1959
Spazzali, Roberto, *Sotto la Todt*, Gorizia 1998
Speer, A. / Wolters, R., *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1941
Speer, Albert, *Architektur*, Propyläenverlage, Berlin 1978
Speer, Albert, *Au coeur du Troisieme Reich*, Ed. Fayard, 1971
Speer, Albert, *Journal de Spandau*, Ed. Robert Lafont, 1975
Speer, Albert, *L'immoralite du pouvoir*, Ed. de la Table Ronde, 1979
Speer, Albert, *Architektur. Arbeiten 1933–1942*, Frankfurt, Berlin, Viena 1978
Speer, Albert, *Architektur. Arbeiten 1933–1942*, Ed. Propyläen, 1995
Speer, Albert, *Architektur. Arbeiten 1933–1942*, München 1942
Speer, Albert, *Au coeur du III Reich*, Ed. Fayard, Paris 1971
Speer, Albert, *Der Sklavenstaat: meine Auseinandersetzungen mit der SS*, Deutsche Verlags, Anstalt 1981
Speer, Albert, *Erinnerungen*, Ed. Propyläen, Ullstein, Berlin, Frankfurt am Main 1969
Speer, Albert, *Erinnerungen*, Berlin, Frankfurt, Viena 1969
Speer, Albert, *Infiltration: How Heinrich Himmler Schemed to Build an SS Industrial Empire*, Macmillan, New York 1981
Speer, Albert, *Inside the Third Reich*, Ed. Weidenfeld & Nicolson History, 2003
Speer, Albert, *Neue Deutsche Baukunst*, Prags 1943
Speer, Albert, *Spandau: The Secret Diaries*, Ed. Macmillan, New York / Toronto 1976
Speer, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Ed. Propyläen / Ullstein, Berlin, Frankfurt am Main 1975
Speer, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Berlin, Frankfurt, Viena 1975
Spencer, Herbert, *Social Statics. Or, the Conditions Essential to Human Happiness Specified, and the First of them Developed*, Londra 1851
Spencer, Herbert, *The Principles of Biology*, 2 vol., Londra 1864
Spengler Oswald, *Années décisives. L'Allemagne et le Développement historique du Monde (1933)*, Ed. Mercure de France, Paris 1943
Spengler Oswald, *Ecrits historiques et philosophiques (1918–1936)*, Ed. Copernic, 1980
Spengler Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, 2 vol., 1918–1922
Spengler, Oswald, *L'Homme et la Technique*, Ed. Gallimard, Paris 1958 (e. o.: 1933)
Spengler Oswald, *Prussianité et Socialisme*, 1920
Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1923
Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*. Ed. D. Overlook Press, Woodstock, NY 2002
Stamp Gavin, *Lutyens and progressive Classicism*, Vicenza 1991
Steigmann-Gall, Richard, *The Holy Reich: Nazi Conceptions of Christianity, 1919–1945*, Ed. University Press, Cambridge 2003
Steinberg, Rolf (ed.), *Nazi-Kitseft*, Darmstadt 1975
Steinert, M., *Hitler*, Ed. Fayard, Paris 1991
Steingräber, Erich (ed.), *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979
Steinweis, Alan E., *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1993
Steinweis, Alan E., «Conservatism, National Socialism, and the Cultural Crisis of the Weimar Republic», în *Studies in the History of German Conservatism from 1789 to 1945*, Ed. Larry Eugene Jones & James N., Retallack NY 1993
Stephan, Hans, *Wilhelm Kreis*, Ed. Stalling, Oldenburg 1944
Stern, F., *Politique et désespoir, Les ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne préhitlérienne*, Ed. A. Colin, Paris 1990
Stern, F., *Rêves et illusions: le drame de l'histoire allemande*, Ed. Albin Michel, Paris 1989
Stern, F., *The Politics of Cultural Despair – A Study in the Rise of Germanic Ideology*, Berkeley 1961
Stern, J. P., *Hitler, der Führer und das Volk*, München 1978
Stibbe, Matthew, *Women in the Third Reich*, 2003

Stockhorst, Erich, *5000 Köpfe – Wer war was im Dritten Reich*, Ed. Arndt, Kiel 2000
Stommer, R., / Philipp, C. G. (ed.), *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches*, Marburg 1982
Strasser Otto, *Hitler et moi*, Paris 1940
Strobl, Gerwin, *The Germanic Isle*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge 2000

T

Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Ed. Electa, Milano 1979
Talmon, J., *Les Origines de la démocratie totalitaire*, Ed. Calman-Lévy, col. *Liberté de l'esprit*, Paris 1966
Talpas, Kathleen Mary, *Art, politics, and totalitarianism in the Third Reich*, Ed. University of California, Irvine 1992
Tamms, Friedrich / Wortmann, Wilhelm, *Städtebau. Umweltgestaltung. Erfahrungen und Gedanken*, Darmstadt 1973
Tank, Kurt Lothar, *Deutsche Plastik unserer Zeit*, München 1942
Taylor R.R., *The World in Stone. The Role of Architecture în National Socialist Ideology*, Berkeley CA 1974
Taylor, R., *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, New York 1979
Taylor, Robert, *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley, Los Angeles 1975
Taylor, Robert, *Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Ed. University of California Press, Berkeley 1974
Teut, Anna, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin, Frankfurt, Viena 1967
Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, 2 vol., Frankfurt 1977
Teut, Anna, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Ed. Ullstein, Berlin, Frankfurt, Viena 1967
Thacker, Toby, *Joseph Goebbels: Life and Death*, Ed. Palgrave Macmillan, 2009
Thieme, Ulrich / Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis der Gegenwart*, Ed. E. A. Seemann, Leipzig 1927
Thies, Jochen, *Hitlers Stadte: Baupolitik im Dritten Reich. Dokumentation*, Ed. Böhlau, Köln 1978
Thies, Lochen, *Architekt der Weltherrschaft. Die «Endziele» Hitlers*, Königstein, Taunus, Düsseldorf 1980
Thomae, Otto, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978
Toland, John, *Adolf Hitler: The Definitive Biography*, Ed. Doubleday, 1991
Tooze, Adam, *The Wages of Destruction*, Ed. Viking Press, New York 2006
Tooze, Adam, *The Wages of Destruction: The Making and Breaking of the Nazi Economy*, 2006
Trachtenberg, M. / Hyman, I., *Architecture from Prehistory to Post-Modernism / The Western Tradition*, Ed. Harry N. Abrams Publishers, 1986
Traverso, E., *Le Totalitarisme. Le XXe siècle en débat*, col Points-Essais, Ed. Seuil, Paris 2001
Trepat, Cristòfol-A., *Introducció a la història de l'art*, Ed. Barcanova, Barcelona 1995
Treue, Wilhelm, *Kunstraub. Über das Schicksal von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf 1957
Treue, Wilhelm, *Zum nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich. Der «Bargatzky-Bericht»*, Stuttgart 1965
Trevor-Roper, Hugh, (trad. S. Lăzărescu), *Ultimele zile ale lui Hitler*, Ed. Humanitas, București 1993
Troost, Gerdy (ed.), *Bauen im Neuen Reich*, vol. I & II, Beirut 1940 / 1943
Turner, Henry Ashby, *German Big Business and the Rise of Hitler*, Oxford University Press, New York 1985
Turtenwald, Claudia (ed.), *Fritz Höger (1877–1949). Moderne Monumente*, Catalogul expoziției «Fritz Höger – Arhitectul clădirii *Chilehaus*. Monumente moderne» din Muzeul de Arte și Meșteșuguri din Hamburg, Ed. Dölling & Galitz, Hamburg 2003
Turtenwald, Claudia, *Fritz Höger (1877–1949). Architekt zwischen Stein und Stahl, Glas und Beton*. Lucrare de disertație, Universität Münster, 2003

U

Unger, A., *The Totalitarian Party: Party and People in Nazi Germany and Soviet Russia*, Londra, New York 1971

V

Valland, Rose, *Le front de l'art*, Paris 1961
van der Vat, Dan, *The Good Nazi: The Life and Lies of Albert Speer*, Ed. George Weidenfeld & Nicoîson, 1997
Vasilescu, Sorin, *Arhitectura totalitară*, Ed. Institutului de Arhitectură «Ion Mincu», București 1993
Vasilescu, Sorin, *Dicționarul arhitecților moderni și contemporani*, Ed. Institutului de Arhitectură «Ion Mincu», București 1990
Vasilescu, Sorin, *Istoria Arhitecturii Moderne*, Ed. Institutului de Arhitectură «Ion Mincu», București 1989
Vetter, Andreas K., (ed.), *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof. Kommentierte Ausgabe der Schrift von 1933*, Spurbuchverlag, Baunach 2006
Vinnen, Carl, *Protest deutscher Künstler*, Jena 1911
Vinogradov, V.K., *Hitler's Death: Russia's Last Great Secret from the Files of the KGB*, Chaucer Press, 2005
Voigt, Wolfgang / Frank, Hartmut, *Paul Schmitthenner 1884–1972*, Ed. Wasmuth, Tübingen, Berlin 2003
Vollbehr, E., *Arbeitsschlacht. Fünf Jahre Malfahrten auf den Bauplätzen der «Straßen Adolf Hitlers»*, Berlin 1938
Vollmer, Hans, Thieme, Ulrich,: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Ed. E. A. Seemann, Leipzig 1956
Vondung, Klaus, *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988
Vondung, Klaus, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971

W

Waite, Robert G. L., *The Psychopathic God: Adolf Hitler*, Ed. Da Capo Press, 1993
Walker, Mark, *Nazi Science: Myth, Truth, and the German Atomic Bomb*, Ed. Harper Collins, New York 1995
Walz, M., *Wohnungsbau-und Industrieansiedlungspolitik in Deutschland 1933–1939*, Frankfurt 1979
Warnke, Martin (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973
Watkin David, *Style and Politics in British Architecture in the 1930s*, Vicenza 1991
Weber, E., *Varieties of Fascism*, New York 1965
Wefelmeyer, Fritz, «Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption der Kultur», in: Brackert, H., Wefelmeyer, F. (ed.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt am Main 1984
Weihsmann, Helmut, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Ed. Promedia, Viena 1998
Weikart, Richard, *From Darwin to Hitler. Evolutionary Ethics, Eugenics, and Racism in Germany*, New York 2004
Weinberg, Gerhard, *The Foreign Policy of Hitler's Germany Diplomatic Revolution in Europe 1933–1936*, Ed. University of Chicago Press, Chicago 1970
Weinberg, Gerhard, *The Foreign Policy of Hitler's Germany Starting World War II*, Ed. University of Chicago Press, Chicago 1980
Welzer, Harald (ed.), «Nationalsozialismus und Moderne», în *Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschaftskritik*, vol. 5, Tübingen 1993
Werner, A.T., Übelacker, H.R., «Das Recht ein Volk zu sein. Basis und Identitäts-garantie im demokratischen Staat», în: Wilms, B. (ed.), *Handbuch zur Deutschen Nation*, vol. 3 *Moderne Wissenschaft und Zukunftsperspektiven*, Tübingen, Zürich, Paris 1988
Werner, F., *Klassizismen und Klassiker: Tendenzen europäischer Gegenwartsarchitektur*, Stuttgart 1985
Wernert, E., *L'Art dans le III Reich. Une tentative d'ésthetique dirigée*, Paris 1936
Wette, Wolfram, *Ideology, Propaganda, and Internal Politics as Preconditions of the War Policy of the Third Reich, in Germany and the Second World War*, Ed. Clarendon Press, Oxford 1990
Wheeler-Bennett, John, *The Nemesis of Power*, Ed. Macmillan, Londra 1967
Whisker, James B., *The Philosophy of Alfred Rosenberg*, Ed. Noontide Press, 1990
Whittick, A., *European Arhitecture in 20th Century*, Ed. Abelard-Schuman, New York 1974
Wilke, H., *Dein «Ja» zum Leibe*, Berlin 1939
Willett, J., *The New Sobriety, 1917–1933. Art and Politics in the Weimar Period*, Londra 1978
Winfried, Nerdinger (ed.), *Bauen im Nationalsozialismus – Bayern 1933–1945*, München 1993
Wingler, W., *Das Bauhaus*, 1962
Wippermann, Wolfgang, «War der italienische Faschismus rassistisch?», în: Röhr, W. (ed.), *Faschismus und Rassismus. Kontroversen um Ideologie und Opfer*, Berlin 1992
Wirth, Gunther, *Verbotene Kunst, 1933–1945: Verfolgte Künstler im deutschen Südwestern*, Ed. Hatje, Stuttgart 1987
Wolbert, Klaus, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1940
Wolbert, Klaus, *Die Nackten und die Toten des «Dritten Reiches». Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982
Wolters, R., *Albert Speer*, Ed. Oldenburg, 1942
Wtllet, J., *Les Années Weimar: une culture décapitée*, Ed. Hazan, Paris 1984
Wulf, J., *Die Bildende Kunst im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Berlin 1966
Wulf, Joseph, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963
Wulf, Joseph, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg 1966
Wulf, Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964
Wunder Thomas, *Das Reichsparteitagsgelände în Nürnberg. Entstehung, Kennzeichen, Wirkung*, Nürnberg 1984

Y

Yenne, W. / Keith, W., *German War Art 1939–1945*, New York 1983

Z

Zavrel, B. John, *Arno Breker. His Art and Life*, Ed. West-Art, 1985
Zavrel, B. John, *Interview with Arno Breker: The Divine Beauty in Art*, Ed. West-Art, New York 1982
Zeman, Z., *Nazi Propaganda*, 1964
Zeman, Z., *Vendre la guerre: art et propagande durant la seconde guerre mondiale*, Ed. Albin Michel, Paris 1980
Zentner, Christian / Bedürftig, Friedemann (ed.), *The Encyclopedia of the Third Reich*, Ed. Macmillan, 1991
Zentner, Christian, *Adolf Hitlers Mein Kampf. Eine kommentierte Auswahl*, München 1974

Zevi, Bruno, *Cronache di Architettura*, 9 vol., Ed. Laterza & Figli, Roma, Bari 1978
Zevi, Bruno, *Il linguaggio moderno dell' Architettura – Guida al codice anticlassico*, Ed. Einaudi, Torino 1973
Zevi, Bruno, *Saper vedere L'architettura*, Ed. Einaudi, Torino 1948
Zevi, Bruno, *Saper vedere l'urbanistica*, Ed. Einaudi, Torino 1971
Zoller, Albert von, *Hitler privat*, 1949
Zortman, B., *Hitler's Theatre: Ideological Drama in Nazi Germany*, Ed. El Paso, Texas 1984

CATALOAGE DE EXPOZIȚIE

A Guide to the Exhibition of Degenerate Art, Redding, Connecticut 1972
A Nation Builds. Contemporary German Architecture, German Library of Information, New York, 1940
Die Kunst im Dritten Reich (după 1939, *Die Kunst im Deutschen Reich*), 1937–1945
Jürgen, Claus, *Entartete Kunst: Bildersturm vor 25 Jahren*, München 1962
Kunst dem Volk, München 1939–1943.
Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt 1974
Kunst im Dritten Reich: Documente der Unter Werfung, Frankfurt Kunstverein, 1974
Kunstkammer, 1935–1936
Ordnung in Stein. Architektur des Nationalsozialismus, Darmstadt 1975
Exposition Internationale, Paris 1937
Deutsche Abteilung, Berlin 1937
Schuster Peter-Klaus, (ed.) *Nationalsozialismus und Entartete Kunst*, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München 1987
Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jähre, Akademie der Künst, Berlin 1983
The Third Reich. International Council for Philosophy and Humanistic Studies, New York, Londra, Toronto 1940
Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933–1945, Kunsthalle, Hamburg 1983
Volkmann, Barbara, (ed.), *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945*, Akademie der Künste, Berlin 1978
Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972
Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 1945, Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980

SURSE ALE ILUSTRAȚIILOR

Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben des Führers, Ed. Cigaretten Bilderdienst, Hamburg / Bahrenfeld, 1936
Architektur 1933–1942
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
Arhiva Arhitext
Arhiva personală a conf. dr. arhitect Beatrice Jöger
Arhiva personală a prof. dr. arhitect Sorin Vasilescu
Arntz Hans-Ulrich, «Berlin, ein Riesenigel» în: *Das Reich*, 18 martie 1945
August Sande Archiv
Barzun, Jacques, «Art in the Third Reich: editorial and a memorandum», în: *Magazine of Art* 38, nr. 6 / octombrie 1945,
Bauhaus Archiv, Berlin
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
Behne, Adolf, *Entartete Kunst*, Berlin 1947
Benn, Gottfried, *Kunst und Macht*, Stuttgart und Berlin 1934
Berlin hört und sieht, 26–III–1939
Betz, W., *The Third Reich*, Londra 1955
Bildarchiv Foto Marburg
Böttcher, R., *Kunst und Erziehung im neuen Reich*, Breslau 1933
Bundesarchiv Berlin
Bundesarchiv Koblenz
Bundeskammerstatistik
Contemporary German Architecture. German Library of Information, New York 1940
Das Bundesarchiv (BArch)
Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)
Unerstellteobere Bundesbehörde der Bundesrepublik Deutschland.
Das Reich, Deutscher Verlag (1940–1945)
Das schöne Heim. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst (1936/37)
Dekorative Kunst (1910, 1920/21, 1924/25, 1926/27, 1927/28)
Der Deutsche Baumeister, Die Zeitschrift für Architektur (1933–1944)
Der Schulungsbrief (11/12 1942)
Der Silberspiegel (1936, 1937, 1939)
Desplau, Charles, Breker, Arno, *Bildband zur Retrospektive in der Orangerie Paris*, Ed. Flammarion, Frankreich 1942
Deutsche Bauhutte. Zeitschrift und Anzeiger für alle Zweige praktischer Baukunst (1933)
Deutsche Bauzeitung (1925, 1927, 1939)
Deutsche Führer Deutsches Schicksal: Das Buch der Künder und Führer des dritten Reiches, Verlag und Versand für Deutsche Literatur Hans Eugen Hummel, Berlin 1934
Deutsche Illustrierte Zeitung (1933–1945)
Deutsche Kunst und Dekoration (1906/07, 1910/11, 1911)
Deutsche Nationalbibliothek
Deutschland erwacht: Werden, Kampf und Sieg der NSDAP, Ed. Zigaretten-Bilderdienst Hamburg / Bahrenfeld 1934
Die Baugilde. Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten und der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (1934, 1937)
Die Bauwelt. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Bauwesen (1933–1944)
Die Bauzeitung vereinigt mit der Süddeutsche Bauzeitung, Süddeutsche Baugewerkszeitung und dem Deutscher Bautennachweis (1937)
Die Dame. Illustrierte Frauen-Zeitung (1935)
Die Form. Neue Folge (1933)
Die Kunst im Deutschen Reich 1939–1944
Die Kunst im Dritten (Deutschen) Reich. Monatsschrift für alle Gebiete künstlerischen Schaffens (1937–1939, 1942, 1944).
Die neue Gemeinschaft (1933–1944)
Die Wehrmacht. Zeitschrift des OKW (1936–1944)
Dresler, Adolf, Das Braune Haus und das Verwaltungsgebäude der Reichsleitung der NSDAP, München 1939
Engelbert, K., Deutsche Kunst im totalen Staat, Lahr in Baden 1933
Exposition Internationale de Paris, 1937, Deutsche Abteilung, Berlin 1937
Feder, G., *Die neue Stadt*, Berlin 1939
Frank, G., Hempfing, W., Die Neugestaltung deutscher Städte. Kommentar zum Gesetz vom 4. Oktober 1937, Berlin / München 1939
Friedrich C. (ed.), *Totalitarianism: Proceedings of a Conference Held at the American Academy of Arts and Science, March 1953*, Cambridge, MA / Londra 1954
Fuhrmann, V., «Neue Arbeiten von Architekt Clemens Klotz», în: Neue Baukunst, 1926
Germanen-Erbe (1936, 1937, 1940)
Goebbels, Joseph, *Hitler's Constructions / Die Bauten von Adolf Hitler* (film de propagandă), International Historic Films, 1938
Guthmann, H., *ZweierleiKunst in Deutschland?*, Berlin 1935
Gyomai Imre, *Goebbels. Porte-parole du nazisme. (Documents contemporains)*, Les Editions Nagel, Paris 1945
Hadamovsky, Eugen, Weltgeschichte im Sturmschritt, Zentralverlag der NSDAP, München 1939
Hagemeyer, Hans, *Gestalt und Wandel des Reiches*, Ed. Propyläen, Berlin 1944
Hamburger Kunsthalle
Hammond, Mason, «War and art treasures in Germany», în *College Art Journal*, 5 martie 1946
Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP, Ich Kämpfe, Zentralverlag der NSDAP, München 1943
Hilberseimer, L., *Grossstadtarchitektur*, Stuttgart 1927
Hinkel, Hans (Ed.), *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin 1937
Hoffmann, Heinrich. Ein Volk ehrt seinen Führer: Der 20 April 1939 im Bild, Zeitgeschichte Verlag Wilhelm Andermann, Berlin 1939
Hoffmann Heinrich, *Hitler wie ihn keiner kennt*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin 1932
Hope Reed, H., «The Need for Monumentality?», în: *Perspecta*, nr. 1/1950
Illustrierter Beobachter München 1933–1945
Illustrirte Zeitung, Leipzig 1941
Innendekoration (1934, 1937, 1938)
Institute for Contemporary History
Jones, Stacy V., «Art for Hitler's sake» în: *Liberty*, aprilie 1946
Kirstein, Lincoln, «Art in the Third Reich», în: *Magazine of Art* 38, nr. 6 / octombrie 1945
Köhler, Gerhard, Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse. Die Kritikim Feuilleton des Völkischen Beobachters 1920–1932, München 1937
Kraft durch Freude. Nationalsozialistische Organisation im «Dritten Reich» zur Freizeitgestaltung und körperlichen Ertuchtigung
Kunst dem Volk, München 1939–1943
Kunstim 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, catalog al Frankfurter Kunstvereins, 1974
Kunstkammer (1935–1936)
L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1930–1940
Lebensfeiern. Richtlinien und Anleitungen für die Gestaltung lebenszeitlicher Feiern, Gauschulungsamt Oberdonau der NSDAP, Linz 1941
LIFE Photos-Classic Pictures, Arhivele LIFE Magazine
Lotz, Wolfgang, Das Deutsche Stadion für «Nürnberg Moderne Bauformen», Berlin 1937
Marmin, M., *Arno Breker. El Miguel-Angelo del siglo XX*, Barcelona, nedatat
Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst (1935–1944)
Moeller van den Bruck, Arthur, *Das Dritte Reich*, Hamburg 1931
Mumford, L., *Art and Technics*, New York 1952
Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York 1938
N.S. Frauen-Warte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift (1933–1945)
Okraß Hermann, «Abschied von Hitler», în: *Hamburger Zeitung*, 2 mai 1945
Pevsner Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Londra 1942
Pick, F., *The Art of Dr Goebbels*, Londra 1942
Platz, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Ed. Propyläen, Berlin 1927
Reed, Hope, «The Need for Monumentality?», în *Perspecta* nr. 1/1950
Reichsjugendführung, Pimpf im Dienst, Ed. Ludwig Voggenreiter, Potsdam 1938
Rittich, Werner, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Ed. Rembrandt, Berlin 1938
Rittich, Werner, *Deutsche Kunst der Gegenwart*, Breslau 1943
Rittich, Werner, «Deutsches Kunsthandwerk. Zur ersten Deutschen Kunsthandwerk – Ausstellung München 1938», în: *Die Kunst im Dritten Reich*, nr. 2/1938
Rittich, Werner, *New German Architecture*, Berlin 1941
Rohbarch, Charlotte, *March Werner – Bauwerk Reichs Sport Field*, Deutsches Kunstverlag, Berlin 1936
Rosenberg Alfred, *An die Dunkelmänner unserer Zeit. Eine Antwort auf die Angriffegegen den «Mythus des 20. Jahrhunderts»*, 1937

Rosenberg, Alfred, Dietrich Eckhart. EinVermächtnis, (2. Auflage) München 1935
Rousset, D., *The Other Kingdom*, New York 1947
Rüstzeug für die Propaganda in der Ortsgruppe, (January 1945)
Schirach, Baldur von, *Zwei Reden zur deutschen Kunst*, München 1941
Schmitthenner, Paul, *Die Baukunst im neuen Reich*, München 1934
Schrade, H., *Bauter des Dritten Reiches*, Leipzig 1937
Schröber, K., *Das Reich der Reichskulturkammer*, Berlin 1935
Schroeder, R., *Modern Art in the Third Reich, Documents*, Oggenburg 1952
Schultze-Naumburg, Paul, *Kampf um die Kunst*, München 1932
Schultze-Naumburg, Paul,*Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig 1934
Schultze-Naumburg, Paul, Kunst und Rasse, München / Berlin 1942
Schultze-Naumburg, Paul, «Zeitgebundene und blutgebundene Kunst», în: *Das Bild*, nr. 4, 8 / 1934
Senger, Alexander von «Der Baubolschewismus», în: *Nationalsozialistische Monatehefte*, nr 5/1934
Senger, Alexander von, *Die Brandfackel Moskaus*, Zurzach 1931
Senger, Alexander von, *Krisis der Architektur*, Ed. Rascher, 1928
Shirer, W., *A Berlin: journal d'un correspondant américain*, Ed. Hachette, Paris 1946
Signal, NS-Propagandazeitschrift (1940–1945)
Soziale Bauwirtschaft (1939)
Speer A., Wolters R., *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1941
Speer, Albert, *Architektur: Arbeiten. 1933–1942*, München, 1942
Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Bildarchiv, Berlin
Stephan, Hans, *Wilhelm Kreis* (cuvânt înainte: Albert Speer), Ed. Stalling, Oldenburg 1944
Tag der Wermacht
Tank, Kurt Lothar, *Deutsche Plastik unserer Zeit*, München 1942
The Third Reich. International Council for Philosophy and Humanistic Studies, New York / Londra / Toronto 1940
Troost, Gerdy (Ed.), *Bauen im Neuen Reich*, vol . I şi II, Bd. I und II, Bayreuth 1940 / 1943
Thieme, Ulrich, Becker, Felix et alii, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 21, Ed. E. A. Seemann, Leipzig 1927
Unser aller Hitler. Wie man Euch den Führer zeigte und wie er wirklich ist, Ed. Niebelungen, Berlin 1940
Volk im Werden, revistă publicată de Ernst Knock
Vollbehr, E., Arbeitsschlacht. Fünf Jahre Malfahrten auf den Bauplätzen der «Straßen Adolf Hitlers», Berlin 1938
VW Katalog der Archivbestände der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk München zur Innen raumgestaltung für Repräsentanten des «Dritten Reiches», în Günther: Vereinigte Werkstätten, Katalog I W Das Werk *Schweizerische Zeitschrift fur Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik* (1934)
VW Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk
WdN Die Wohnung der Neuzeit. Monatshefte für Wohnungsgestaltung und Wohnkultur (1936–1938)
Wernert, E., *L'Art dans le IIIe Reich. Une tentative d'ésthetique dirigée*, Paris 1936
Winkelnkemper, Toni, *Der Großangriff auf Köln. Ein Beispiel*, Ed. Franz Eher, Berlin 1942
WK Das Werk des Kunstlers Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift, publicat de Hubert Schrade (1939)
Wolbert, Klaus, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1940
Wolters, R., *Albert Speer*, Oldenburg 1942
WuZ Werk und Zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (1976)

Născut la 20 iulie 1947, Sorin Vasilescu este arhitect, profesor universitar, doctor în arhitectură, membru al Uniunii Arhitecților din România, membru al Asociației Oamenilor de Știință din România, membru al Centrului de Studii Palladiene de la Vicenza, membru al AEEA (Asociația Europeană pentru Învățământul de Arhitectură), profesor invitat la Facultățile de Arhitectură din Strasbourg, Liège, Chișinău, Milano și Torino.

Pentru generațiile care au cunoscut ororile ultimului Război Mondial, a vorbi despre arhitectura de reprezentare a Germaniei lui Hitler «înseamnă a-ți murdări mâinile», cum spunea Bruno Zevi. Dar această poziție duce la o limitare apriorică a orizontului, făcând cu o ușurință condamnabilă o facilă legătură automată între totalitarism și «noul» clasicism. Pentru Zevi, neoclasicismul este în același timp și cauză și efect al totalitarismului, în timp ce pentru Leon Krier, dimpotrivă, neoclasicismul nu este nici cauză și nici efect, iar principala acuzație adusă arhitecturii naziste, cea a dimensiunilor «megalomane», o consideră ca total nefondată, privind comparativ diverse opere reprezentative ale arhitecturii universale, desenate la aceeași scară cu creațiile urbanistice și arhitecturale ale lui Speer. Concluzia lui Krier, similară cu punctul de vedere al criticii contemporane de arhitectură, nu este mult diferită de concluziile ce pot fi trase din întrebarea, la care cu greu se poate da un răspuns: «Este posibil ca o spadă care a ucis mișelește să fie considerată frumoasă?». (Sorin Vasilescu)

cărțile **arhitext** 04

ISBN: 978-606-92734-5-6